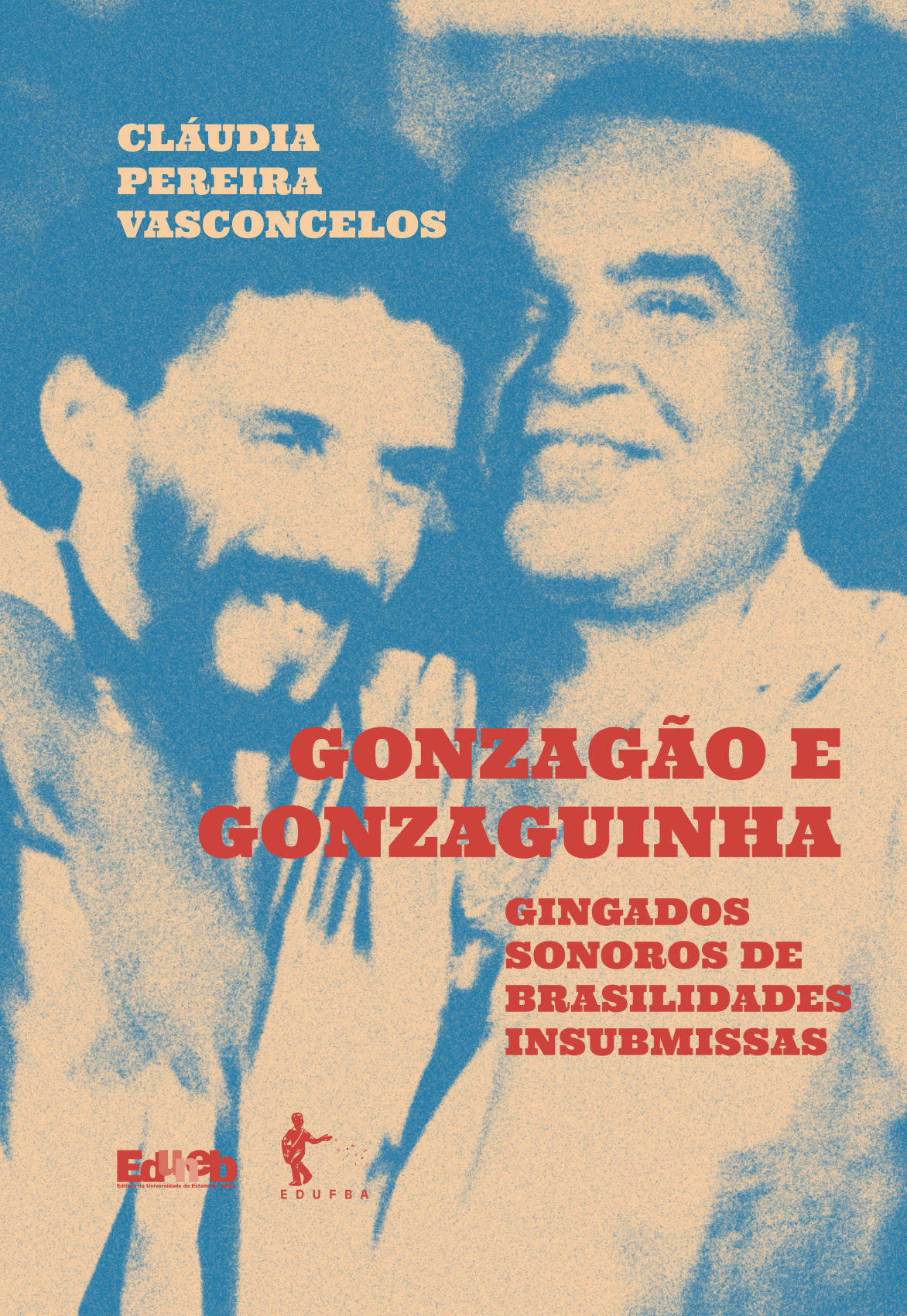
CLÁUDIA
PEREIRA
VASCONCELOS



GONZAGÃO E GONZAGUINHA

GINGADOS SONOROS DE BRASILIDADES INSUBMISSAS

EDUFBA

Gonzagão e Gonzaguinha: gingados sonoros de brasilidades insubmissas

Cláudia Pereira Vasconcelos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

VASCONCELOS, C. P. *Gonzagão e Gonzaguinha*: gingados sonoros de brasilidades insubmissas [online]. Salvador: EDUFBA; EDUNEB, 2025, 371 p. ISBN: 978-65-5630-951-4. https://doi.org/10.7476/9786556309514.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

De que forma os percursos de vida de Luiz Gonzaga do Nascimento e de seu filho Gonzaguinha influenciaram suas produções musicais? Suas obras podem ser lidas como discursos insubmissos de brasilidade? Sendo homens negros, filho e neto de culturas diaspóricas, pertencentes a uma classe social desprivilegiada e oriundos de dois dos mais desprezados territórios brasileiros (sertão e favela), como foi possível tornarem-se aclamados representantes da Música Popular Brasileira (MPB)? E a relação entre o pai e o filho, se deu, de fato, apenas pelo viés do conflito?

Questões como essas e outras tantas sobre o Brasil serão abordadas e aprofundadas nesta obra, que chega ao(à) leitor(a) depois de alguns anos de pesquisa. Escrito por uma perspectiva *transcolonial*, este livro é um convite para pensarmos a encruzilhada labiríntica que é o Brasil, que, apesar de fruto de um projeto colonial violento, delineado especialmente pelos argumentos da *racialidade* e de uma *divisão* regional – que elege um "Brasil moderno" e um "Brasil atrasado" –, não conseguiu conter os movimentos sofisticados de resistência popular pelo viés da cultura/arte, aqui denominado de *estratégias gingadas*. Tais movimentos se personificam em Gonzagão e Gonzaguinha, personagens centrais desta trama, que nos ensina que os brasis instituintes, das margens, dos sertões e das favelas, são o centro da cultura e da identidade nacional.

GONZAGÃO E GONZAGUINHA

GINGADOS SONOROS DE BRASILIDADES INSUBMISSAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor
Penildon Silva Filho

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Titulares
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Cleise Furtado Mendes
George Mascarenhas de Oliveira
Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté
Mônica Neves Aguiar da Silva

Suplentes
José Amarante Santos Sobrinho
Lorene Pinto
Lúcia Matos
Lynn Alves
Paola Berenstein Jacques
Rafael Moreira Siqueira

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Reitora
Adriana dos Santos Marmori Lima

Vice-reitora
Dayse Lago de Miranda

EDITORA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DA BAHIA

Diretora
Elisângela Santana dos Santos

Conselho Editorial

Titulares
Marluce Alves dos Santos
Josilda Batista Lima Mesquita Xavier
Astria Dias Ferrão Gonzales
Emanuel Ernesto Fernandes Santos
Nilson Roberto da S. Gimenes
Alan da Silva Sampaio
Raimundo Claudio Silva Xavier
José Ernane Carneiro Carvalho Filho
Carla Severiano de Carvalho
Léa Costa Santana Dias
Paulo César Souza García
Elzicleia Tavares dos Santos
Marineuza Matos dos Anjos
Michael Daian Pacheco Ramos

Suplentes
Angelita de Souza Leite
Francisco Hilder Magalhães e Silva
Hilda Silva Ferreira
Marcos Antonio V. Silva
Monica Matos Ribeiro
Sandro dos Santos Correia
Nilvo Luiz Cassol
Marilecia Oliveira Santos
Sílvio Roberto dos Santos Oliveira
Lise Mary Arruda Dourado
Cláudia Martins Moreira
Paulo Sérgio Dantas Vasconcelos
Antonieta Miguel
Márcia Torres Neri Soares

fapesb
Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

CLÁUDIA PEREIRA VASCONCELOS

GONZAGÃO E GONZAGUINHA

GINGADOS SONOROS DE BRASILIDADES INSUBMISSAS

Salvador
Edufba / Eduneb
2025

2025, Cláudia Pereira Vasconcelos.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.
Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial
Cristovão Mascarenhas

Coordenação gráfica
Edson Nascimento Sales

Coordenação de produção
Gabriela Nascimento

Assistente editorial
Aline Silva Santos

Capa e projeto gráfico
Rafa Moo

Revisão
Ive Pitanga

Normalização
Bianca Rodrigues de Oliveira

Crédito da imagem
XXX

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Vasconcelos, Cláudia Pereira.
Gonzagão e Gonzaguinha : gingados sonoros de brasilidades insubmissas / Cláudia Pereira Vasconcelos. - Salvador : EDUFBA : EDUNEB, 2025.
371 p. : il.

ISBN: 978-65-5630-821-0

1. Gonzaga, Luiz, 1912-1989. 2. Gonzaguinha, 1945-1991. 3. Música popular – Brasil – História e crítica. 4. Música – Aspectos sociais. 5. Músicos – Brasil – Biografia. I. Título.

CDD 927.81

Elaborada por Selma Matos | CRB-5: BA-1001

Editora afiliada à

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo, *s/n*
Campus de Ondina, 40170-115 – Salvador, Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164 | edufba@ufba.br | edufba.ufba.br

Editora da UNEB
Rua Silveira Martins, 2555
Cabula, 41150-000 – Salvador, Bahia
Tel.: + 55 71 3117-5317 | editora@listas.uneb.br | portal.uneb.be/eduneb

Dedico este livro aos nossos encantados Gonzagão e Gonzaguinha,
que representam o que há de mais bonito no povo brasileiro,
mestre na arte de viver.

AGRADECIMENTOS

E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas
É tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar

Caminhos do Coração – GONZAGUINHA.

Sim, Gonzaguinha, meu querido, também aprendi que na vida e, especialmente, na escrita de um livro "se depende sempre de tanta muita diferente gente", e como não poderei citar os muitos nomes que compuseram comigo essa empreitada, expressarei de forma breve minha gratidão às(aos) parceiras(os) que sabem quem são.

Todo livro tem um tanto de quem o escreve e muitas ideias são elaboradas na solidão. Porém, o fato da temática desta obra atravessar a história de tanta gente que ama as personagens – Gonzagão e Gonzaguinha – faz do livro, em alguma medida, uma colcha de retalhos com pedacinhos trazidos por frases e vibrações tipo: "*você viu isso?*"; "*leu aquilo?*", "*já tem esse livro?*", "*tem esse disco?*", "*liga agora a TV*"; "*essa revista que minha filha ia cortar eu salvei pra você*"; "*tem uma* live *sobre um dos Gonzagas*"... E, assim como numa colcha de retalhos de informações espalhadas, fui costurando essa história do meu jeito, fazendo as leituras que me couberam e vejo sentido.

Por ser fruto da minha tese de doutorado, contei com apoios fundamentais que não posso me furtar de citar e agradecer, começando pelos meus orientadores, com os quais sempre tive sorte, o prof. dr. Rodrigo Furtado, da Universidade de Lisboa (ULisboa), e a profa. dra. Marilda Santanna, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que foram muito perspicazes desde o início, sabendo dosar cuidado, atenção e respeito a minha produção. À Universidade do Estado da Bahia (UNEB), uma imensa universidade que chega a todos os cantos da Bahia, de onde vim

como estudante e voltei como professora, o que muito me honra. Aos(Às) estudantes pelo tanto que me ensinam, aos(às) técnicos(as) e, em especial, aos colegas do Colegiado de História, do Departamento de Ciências Humanas (DCH) IV – Jacobina, pela concessão da liberação da docência. Viva à universidade pública!

Na busca por um "Brasil Gonzagas", alguns espaços, pessoas e experiências foram essenciais para o resultado do trabalho e, em especial, para a elaboração de alguns conceitos (Paulo Vanderley e Daniel Gonzaga, muito obrigada). Devo muito do que consegui compreender na pesquisa à generosidade das cosmogonias afro-brasileira e indígena que me abriram verdadeiros portais de encontro comigo mesma e com as brasilidades ocultadas pela colonialidade. Entre essas experiências, agradeço às mulheres do Maracatu Ventos de Ouro, às sabenças da pedagogia griô; aos(às) parceiros(as) Mayá, Pajé Kaku e Txana Panã do povo indígena noke koi.

Aos meus pais, dona Rita e seu Touzinho (*in memoriam*), que muito me deram, sempre incentivando a vida estudantil e vibrando com cada conquista escolar, experiência essa que ambos não tiveram o prazer de acessar, pois só estudaram até a antiga quarta série. Eles me deram também as incríveis irmãs Vânia e Tânia, super parceiras nos meus processos de escrita e elucubrações (lá em casa, a gente obriga umas às outras a ler o que cada uma produz, todas somos intelectuais orgânicas), também meu irmão Marco e os(as) sobrinhos(as) amados(as). Um obrigado especial ao ser mais importante da minha vida, meu filho Pedro Antônio (Pepeu), que me guia para o brincar, o sonhar e o religar. Os(As) parceiros(as) que a vida me deu são tantos(as) e tão incríveis que compreenderão os motivos pelos quais não farei uma lista mencionando a contribuição de cada um(a) nesse processo. Eu amo vocês e sou pura gratidão pela amizade que me faz uma pessoa melhor.

Aos(Às) meus santos, guias, orixás e caboclos, mães e encantados(as), seus sopros, luzes e amparo foram fundamentais para chegar até aqui.

Obrigada!

Eles não vão entender o que são riscos
E nem que nossos livros de história foram discos.

EMICIDA em Ubuntu Fristaili (2013).

SUMÁRIO

13 PREFÁCIO
MARILDA SANTANNA

17 INTRODUÇÃO
"DE VOLTA AO COMEÇO"

CAPÍTULO 1
41 "CAMINHOS DO CORAÇÃO" DE GONZAGÃO E GONZAGUINHA

44 DE "TOCADORZINHO SEM FUTURO" A "REI DO BAIÃO": O IMPROVÁVEL PERCURSO DE LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO

45 Infância musical e brincante
60 "Ei Rio de Janeiro, pare o samba três minutos pra eu cantar o meu Baião"
75 Compondo uma personagem: "ele próprio é o sertão"
92 A volta da "Asa branca"

95 DO "MOLEQUE" LUIZINHO AO ARTISTA GONZAGUINHA, O IMPROVÁVEL PERCURSO DE LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO JÚNIOR

95 O menino do morro
111 Juventude na Ilha do Governador
118 A rua Jaceguai, o Movimento Artístico Universitário (MAU) e os palcos
124 "A dita anda dura"

CAPÍTULO 2
135 O BRASIL DOS GONZAGAS NUMA PERSPECTIVA TRANSCOLONIAL

138 A (RE)INVENÇÃO DAS IDENTIDADES

145 A REPRODUÇÃO DO PENSAMENTO COLONIAL NO BRASIL: POLÍTICAS RACIAIS E DIVISÃO REGIONAL

148 O colonialismo interno e as elites brasileiras
156 Erigindo fronteiras internas: políticas de branqueamento
165 Erigindo fronteiras internas: políticas de divisão regional
173 Gilberto Freyre: o mito da democracia racial e a atualização do racismo no Brasil

178 ESTRATÉGIAS GINGADAS: ALTERNATIVAS À SUBALTERNIZAÇÃO DOS SABERES AFRO-INDÍGENAS BRASILEIROS

186 AS ESTRATÉGIAS GINGADAS E OS GONZAGAS

CAPÍTULO 3
195 GONZAGAS DE EXU: ENCRUZILHADAS, DESLOCAMENTOS E INSUBMISSÕES EM SUAS OBRAS E PRESENÇAS

198 GONZAGAS DE EXU

203 Transvendo Gonzagão

207 Transvendo Gonzaguinha

215 "EU APENAS QUERIA QUE VOCÊ SOUBESSE" – MÚSICAS AUTOBIOGRÁFICAS DO REI DO BAIÃO E DO MOLEQUE DO MORRO

216 "Quando eu voltei lá no sertão"

231 "É que o mundo é que é meu lugar!"

239 "É, A GENTE QUER VIVER UMA NAÇÃO..." – INSURGÊNCIAS NO PENSAMENTO DE LUIZ GONZAGA E DE LUIZ GONZAGA JR. SOBRE O BRASIL

243 "Tudo isso eu trouxe no meu matolão": Gonzagão como metáfora do Brasil!

258 "Se acabarem com teu Carnaval?"

CAPÍTULO 4
267 DESLOCAMENTOS DE FRONTEIRAS AFETIVAS E A "FESTA" DO ENCONTRO

273 "FELICIDADE O TEU NOME É UNIÃO" – A TURNÊ A VIDA DO VIAJANTE E A PARCEIRA CRIATIVA

280 A turnê A Vida do Viajante

294 Os conflitos políticos e a dissolução dos antagonismos

298 Uma explosiva prova de amor

305 "A TECNOLOGIA QUE INVENTOU A ALEGRIA" – OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA DO PAI E DO FILHO

312 A consolidação da parceria criativa e afetiva

325 De pai para filho(a), para neto(a)...

343 CONSIDERAÇÕES FINAIS
UTOPIAS DE UM "BRASIL GONZAGAS"

351 REFERÊNCIAS

PREFÁCIO

Encontrar sujeitos que nos ajudam a compreender, desvelar e revelar saberes e fazeres através da música pode ser uma tarefa difícil, apesar de prazerosa, principalmente quando esses sujeitos são representantes de um Brasil considerado excludente, preconceituoso e estigmatizado, devido às suas origens. Pois bem... Cláudia Pereira Vasconcelos, com profundidade, respeito e leveza, mergulha, como uma garimpeira em busca de pepitas de ouro, na obra de Gonzagão e Gonzaguinha.

Como uma ourives que entende de pedras preciosas, nos ensina como lapidar e polir a obra e a vida desses artistas que tão bem retratam e retrataram um Brasil, cujo jeito de se colocar no mundo revela como a tradição popular brasileira serve de combustível para o ato de criar, resistir e embalar corações sensíveis pela escuta da obra de pai e filho com respeito e criatividade na análise dessas representações.

A autora vai moldando, com base na coleta de dados recheada de livros biográficos, artigos, da obra fonográfica de cada um, entrevistas, filmes, teses e dissertações, documentários, entre outras referências, garimpando, escavando e selecionando esses dados com um prazer de quem sabe o que procura. Um *gingado sonoro de brasilidades insubmissas* na trajetória dessas duas pepitas gigantes, cuja lapidação necessita e merece tempo, disposição, profundidade e encantamento que só obras como a desses artistas oferecem.

O "Brasil Gonzagas" garimpado pela autora são caminhos do coração cuja perspectiva transcolonial demonstra ainda que vivemos num país racista e xenófobo que ainda coloca a favela e o Nordeste em lugares periféricos e unicamente de carência, de falta e de penúria. Neste trabalho, a autora revela identidades de um Brasil dialógico e insurgente pensado pelo viés da racialidade e da divisão regional construído de forma intermitente.

Ainda bem que, no presente livro, todos esses estigmas são potências criativas de transcendência e transformação, em especial, pela teimosia na riqueza de duas gerações que vêm da periferia para o centro assumindo protagonismos por meio da arte de sobreviver na arte.

As biografias dos artistas Gonzagão e Gonzaguinha evidenciam que, em diferentes períodos da história, suas vidas são contadas em forma de

música como obras de arte, um jeito de ser, pensar e viver numa encruzilhada de opressões e pressões usando *estratégias gingadas* para conseguir realizar seus sonhos, driblar as fronteiras que separam os centros das periferias com afeto, apesar dos conflitos e do (re)encontro entre pai e filho numa *vida de viajante*.

Segundo a autora, a *dizibilidade*, o *dizer de si* transformado em *dizer de nós* na obra dos artistas, é a grande pepita encontrada nesse garimpo de um rio caudaloso para simbolizar o grande ineditismo desta obra. Outro destaque no presente texto se refere a uma mulher nordestina, vinda do sertão, se interessar pela trajetória de artistas na Música Popular Brasileira (MPB) que representa e ilustra também sua história de vida, sua formação multidisciplinar, no trânsito entre a história, as artes cênicas e a música, desvelando o que só um olhar feminino, transversal e transcendente consegue enxergar.

O que a autora pretende com o presente texto é provocar, evidenciar, redescobrir através desses dois personagens o que está no imaginário de cada um(a) de nós. Seja por meio de suas obras, suas histórias de vida ou, ainda, de nossas próprias histórias que são garimpadas da nossa memória, mesmo as inventadas.

Vale muito a pena usufruir desta joia lapidada em forma de livro, que é ofertada ao(à) leitor(a) como um presente de quem se quer bem.

MARILDA SANTANNA
Entre Itaitu e Salvador (Bahia), 13 de maio de 2024

INTRODUÇÃO

"De volta ao começo"

Histórias pra ninar gente grande

Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu dengo
A mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500, tem mais invasão
Do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara
Tua cara é de cariri, não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões
São verde-e-rosa as multidões

Composição: Danilo Firmino / Deivid Domênico / Mamá / Márcio Bola / Ronie Oliveira / Tomaz Miranda[1].

[1] Samba enredo "Histórias pra ninar gente grande", da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, que foi campeã no Carnaval de 2019.

No Brasil, a música ocupa um lugar muito importante na história sociocultural, visto que esta foi e é produzida a partir de encontros, desencontros e fusões entre etnias, regiões, classes sociais e religiões, formando um verdadeiro mosaico do que se projetou como *brasilidade* ou *cultura brasileira*. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2005), a canção popular (verso e música) tornou-se, especialmente no século XX, uma espécie de mediadora de valores culturais diversos, tradutora dos nossos dilemas sociais e termômetro das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas. Além de ter grande poder de comunicação, esse documento estético nos possibilita, como bem demarca o samba da Mangueira, "tirar a poeira dos porões" e contar "a história que a História não conta". Por outras palavras, possibilita conhecer a história do Brasil a partir de lugares, realidades e personagens que sempre estiveram à margem da história oficial.

Nesse mosaico musical, encontramos peças e personagens fundamentais para compreender a formação da complexa sociedade brasileira, bem como as disputas em torno da construção da identidade nacional (sempre em processo), permeada por discursos ora complementares, ora conflitantes. É nesse cenário de negociações e conflitos que nasce o livro *Gonzagão e Gonzaguinha – gingados sonoros de brasilidades insubmissas*, trazendo para o público o rico universo biográfico, artístico e contextual de Luiz Gonzaga do Nascimento, o popular Gonzagão, e do seu filho Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, dois importantes músicos brasileiros que, em diferentes períodos da história, tornaram-se grandes nomes da Música Popular Brasileira (MPB), imprimindo, cada qual ao seu modo, uma influência marcante no cenário nacional através de suas canções e presenças. Mas o que pode ter de novidade na história de músicos tão conhecidos do público brasileiro?

Este livro é fruto da minha tese de doutorado em Estudos de Cultura – defendida em 2022 e realizada na Universidade de Lisboa (ULisboa) em regime de cotutela com a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Como todo estudo acadêmico feito com inteireza, as histórias, análises e informações aqui trazidas partiram de um mergulho profundo na investigação, realizada durante quase cinco anos, sobre o universo sonoro e

teimoso dos Gonzagas[2]. Aqui, ambas as personagens e suas obras aparecem situadas em um contexto histórico, político, econômico, geográfico e cultural do Brasil do século XX. Toda a escrita esteve amparada por teorias e vivências descolonizadoras, que me fizeram chegar a uma leitura de Brasil que muito me interessa e que espero interessar ao(à) leitor(a) também. O que começou como uma admiração pelos artistas "periféricos" que criaram uma "dinastia" no Brasil e como uma curiosidade sobre as diferenças e divergências entre pai e filho foi se revelando numa verdadeira trama sobre o Brasil do século XX e o complexo processo de construção da identidade nacional.

Para pensar a história, a obra e a relação entre Luiz Gonzaga e seu filho Gonzaguinha e destes com a brasilidade, parti de três questões orientadoras que me levaram a outras tantas questões que continuam a me acompanhar. A primeira diz respeito aos percursos de vida e aos deslocamentos realizados pelos artistas para alcançar o sucesso: quais *táticas* e/ou *estratégias*[3] cada um utilizou para driblar as fronteiras que separam os "centros" e as "periferias" e alcançar o panteão da MPB? Já a segunda questão refletia sobre suas obras e presenças no cenário cultural: as obras e atuações de cada um dos músicos podem ser consideradas representativas na emergência de dizeres e sentidos que vão na contramão dos discursos oficiais de brasilidade? Podem ser lidas como discursos insubordinados? E, por fim, tratei de problematizar as visões mais comuns a respeito da delicada relação afetiva entre pai e filho, tão divulgada pela grande mídia: o que significou o (re)encontro entre pai e filho, ocorrido na década de 1980? O elo entre eles aparece nas suas obras?

Para os(as) leitores(as) que não conhecem bem a história dos artistas, é importante mencionar que Luiz Gonzaga nasceu na zona rural do sertão de Pernambuco, região Nordeste, um território geográfico e

---

[2] Sempre que utilizar o termo "Gonzagas" no livro, estarei me reportando a Gonzagão e Gonzaguinha.

[3] No momento inicial da pesquisa, utilizei os termos "tática" e "estratégia" no sentido dado por Michel de Certeau no livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (2009). No decorrer da escrita, cheguei ao conceito de *estratégias gingadas*, que substituiu os anteriores e será apresentado mais adiante.

político insistentemente identificado no imaginário nacional como o lugar do atraso, da seca e, portanto, da pobreza material, do analfabetismo, da religiosidade popular vista como fanática e de um tipo de violência associada ao mundo rural (cangaço e luta pela terra). Apesar de ser originário desse território e de pertencer a uma família pobre, negra e iletrada, Luiz Gonzaga se consagrou, a partir dos anos 1940-1950, como o "Rei do Baião". Enquanto artista, ficou conhecido em todo o território nacional cantando e contando esse Brasil sertanejo/rural, concebido para ser esquecido ou estigmatizado pelo projeto de modernização da nação, idealizado no início do século XX. Sua presença no imaginário nacional até os dias de hoje, especialmente no período das festas juninas, é muito marcante, tendo visibilidade também em âmbito mundial.

De um outro lado da cena cultural, cerca de 30 anos depois, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, alcança grande sucesso, tornando-se um dos compositores mais prestigiados e requisitados no cenário nacional da MPB entre os anos 1970 e 1990. Apesar de chegar ao topo do sucesso no final da década de 1970 e de ter nascido na moderna cidade do Rio de Janeiro, região Sudeste, Gonzaguinha também é pensado aqui como um sujeito que sai de outro território marginalizado e consegue, através da sua música, obter ampla visibilidade no cenário cultural brasileiro. O artista nasceu e foi criado no Morro de São Carlos (Estácio), área periférica do Rio de Janeiro, atualmente denominada de "favela", de onde, segundo discursos oficiais de uma política de segurança colonialista, advém uma população perigosa. Cresceu na casa dos padrinhos, em um espaço de escassez e ausências em alguns aspectos, principalmente financeiro. Sua trajetória artística foi influenciada por diversas e ricas referências, porém, para alcançar o sucesso de forma autônoma, distanciou-se da interferência e do prestígio do pai famoso.

A relação entre pai e filho famosos foi marcada por muitas tensões, dificuldades de diálogo, divergências políticas e desconfianças, sentimentos permeados por uma dúvida sobre a paternidade que atormentou a dupla ao longo de toda a vida, fato que chegou a ser publicizado pelo pai em algumas entrevistas e divulgado pela imprensa. Apesar de ser um tema recorrente em suas biografias, os envolvidos e seus familiares nunca

fizeram questão de averiguar o fato por meios científicos, de modo que optei por não pressupor ou levantar hipóteses sobre o assunto.

O vínculo familiar estará presente, sim, no livro. Primeiro, por compreender que tal questão influenciou diretamente a obra de Gonzaguinha, estando presente também como tema em canções apresentadas por Luiz Gonzaga, já no final da carreira; segundo, por ter sido por meio da música que pai e filho se aproximaram e estabeleceram, na última década de vida de ambos, uma parceria artística e afetiva. Nesse período, pai e filho realizam uma turnê pelo Brasil intitulada A Vida do Viajante, quando produziram músicas em parceria e músicas individuais que retratam, de alguma maneira, essa (re)conciliação.

Mesmo sendo muito diferente um do outro, destaco que a principal marca comum encontrada na trajetória artística de ambos, e que considero fundamental para justificar as questões-chave do livro, é que, no percurso rumo ao sucesso, mesmo encontrando inúmeras barreiras erguidas pelas suas condições de sujeitos periféricos, Gonzagão e Gonzaguinha não abriram mão do seu *dizer de si*. Assumiram e afirmaram a *dizibilidade* e *visibilidade* (Foucault, 2005) de elementos que os constituíam enquanto pessoas/trajetórias e que os identificavam como representantes de brasilidades negadas, subjugadas e excluídas de um projeto de nação, instituído pelo Estado. Um *dizer de si* transformado em *dizer de nós*.

O pai, Luiz Gonzaga, assume o sertão/Nordeste[4] como tema central da sua obra, inclusive criando uma personagem marcante, que faz

[4] Utilizo a palavra "sertão" associada a Nordeste, visto que, segundo o historiador Albuquerque Júnior (2009), os inventores da identidade nordestina, partícipes do Movimento Regionalista do Nordeste, apropriaram-se do conceito de sertão, antes utilizado para descrever qualquer lugar distante dos centros urbanos, tomando a figura do sertanejo como o representante mais legítimo da nordestinidade. Por ter em seu imaginário que o sertanejo seria um homem forte, resistente e conservador, tão bem descrito por Euclides da Cunha em *Os sertões* (1973), esse sujeito melhor representaria a citada região, que havia sido o centro econômico e político do Brasil no período colonial, sendo desprezado a partir do século XX, pelo projeto de modernização do país. Para uma discussão mais aprofundada, ver: Albuquerque Júnior (2009) e Vasconcelos (2011).

alusão a dois dos mais importantes emblemas da região: o vaqueiro[5] e o cangaceiro[6]. Vale ressaltar que essa última personagem/movimento foi violentamente perseguida e mesmo banida do mapa existencial do Brasil, pelas mãos do Estado, no final dos anos 1930.

O filho, Gonzaguinha, canta a favela, o morro, o samba, o dia a dia do pobre, do trabalhador urbano brasileiro, e autointitula-se "moleque" ou "moleque do morro", uma outra personagem desagradável aos olhos do Estado, que, nos dias de hoje, ainda é vista como um perigo para a sociedade, sendo alvo preferencial de uma política genocida, denominada por Achile Mbembe de *necropolítica*[7], engendrada nos grandes centros, especialmente na cidade do Rio de Janeiro.

Ambos os territórios, sertão e favela, desde o início do século XX até os dias de hoje, foram constituídos e atualizados no imaginário nacional como zonas de fronteira que margeiam um suposto centro. Sertão e favela aparecem, de diferentes modos, nos veículos de transmissão da cultura no Brasil – especialmente no cinema, na literatura e na telenovela – como "outridades" de um Brasil branco e moderno; espaços mitificados, onde da miséria extrema e da impotência brotam a revolta violenta, "irracional", representada exaustivamente pelas figuras do cangaceiro e do

---

[5] Trabalhador responsável por cuidar do gado, mas também de outros afazeres de uma fazenda. Na região Nordeste, especialmente no interior do estado de Pernambuco, é uma personagem muito respeitada, pois quando atua em uma região agreste/seca, torna-se um herói ao desafiar a caatinga (vegetação própria do semiárido brasileiro) na captura do boi. Por conta da vegetação e para proteger-se do sol, utilizava – ou ainda utiliza em algumas localidades do Brasil – uma indumentária toda feita de couro, composta por perneira, gibão, chapéu, peitoral, além de luvas e botas. Importa mencionar que esse trabalhador vem modificando suas práticas e mesmo a indumentária, adaptando-se às facilidades trazidas pela modernidade, a exemplo da substituição do cavalo pela motocicleta, do chapéu de couro pelo boné, entre outras mudanças.

[6] Integrante ou líder de um movimento denominado "Cangaço", ocorrido em toda a região (atualmente conhecida como) Nordeste, entre o final do século XIX até meados do século XX. O movimento é caracterizado como um tipo de banditismo social, uma revolta armada realizada por populares em um contexto de profunda desigualdade. Muitos foram os cangaceiros que ganharam fama de valente e sanguinário, pois atuavam em bando e utilizavam a violência como arma para enfrentar os conflitos com seus opositores.

[7] O filósofo e historiador Achille Mbembe (2018) descreve a necropolítica como uma política praticada nas sociedades neoliberais, na qual o Estado define quem deve viver e quem deve morrer.

traficante, personagens que geram medo e repulsa, mas também admiração e curiosidade, inclusive entre a classe média letrada, autorizada a falar da identidade nacional (Bentes, 2007).

Para fundamentar as principais ideias aqui apresentadas, trabalhei com aspectos das trajetórias de vida e também da obra dos dois artistas que possibilitassem identificar as *estratégias gingadas*[8] utilizadas para alcançar o sucesso e conquistar um lugar de prestígio na cena cultural do Brasil; assim como perceber qual(ais) sentido(s) de brasilidade cada um manejou e imprimiu na tessitura da identidade nacional. Para tanto, utilizei como principais fontes de análise músicas de cada artista que fazem alusão às três principais questões já citadas. Essas músicas foram organizadas nas seguintes categorias: a) músicas autobiográficas, canções que tratam das suas trajetórias e dos deslocamentos realizados por ambos; b) canções que enunciam ideias sobre o Brasil; c) canções que remetem à relação afetiva entre pai e filho, observando a produção musical conjunta ou individual que envolveu essa relação. Pelo fato de ambos possuírem um número considerável de canções referentes às duas primeiras categorias, elegi apenas duas músicas de cada artista para uma análise mais aprofundada, além de outras tantas que ao longo da escrita ajudaram a fundamentar demais aspectos abordados.

No que se refere ao trato com as canções, e tendo em conta que o objeto musical é composto por diversos elementos, importa dizer que, na análise das canções escolhidas, procurei explorar o elemento verbal, a apreciação das letras das canções, relacionando-o com os elementos rítmicos mais presentes nas peças escolhidas, a saber o baião e a toada, no caso de Gonzagão, e o samba e o romântico abolerado, no caso de Gonzaguinha. Dialoguei também com o contexto histórico e cultural no qual as canções foram elaboradas, gravadas e difundidas, além de

---

[8] Esse conceito, criado a partir deste estudo, será desenvolvido no segundo capítulo. Trata, em linhas gerais, de uma forma de resistência própria das populações oriundas das culturas diaspóricas, como no caso do povo brasileiro, que desenvolveu lutas e artefatos criativos articulando saberes do corpo, da racionalidade e da espiritualidade/ancestralidade, a exemplo da capoeira, do samba, do baião, do maracatu etc., tendo a *ginga* como principal tecnologia ancestral.

mencionar algo a respeito das diferentes performances[9] que cada artista assume no palco.

Além das músicas, foi realizado um levantamento amplo de informações sobre os artistas e suas obras, a partir de: biografias, vídeos de *shows*, entrevistas e apresentações em programas de TV, discos, filmes, fotografias[10], reportagens escritas e audiovisuais, documentários, teses e dissertações, conversas, escutas, entre outros. Temos hoje no Brasil um número bastante significativo de publicações, teses, dissertações, artigos, documentários e material em audiovisual sobre a história e a obra de Luiz Gonzaga[11], já sobre Gonzaguinha, apesar de ter produzido um LP por ano durante o tempo de carreira (1973-1991), encontrei algumas teses, dissertações e documentos audiovisuais, porém em quantidade incomparavelmente menor.

O número de publicações, em especial biografias, sobre seu Luiz Gonzaga é tão extenso que não listarei aqui para não correr o risco de cometer injustiça com algum(a) autor(a) a quem não tive acesso. Porém, mencionarei pelo menos oito obras a seu respeito que considero primorosas. A primeira delas é *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga – Rei do Baião*, de Sinval Sá, que veio a

---

9 Trago a ideia de performance baseada no sentido dado por Paul Zumthor (2000) quando afirma que a poética da voz e a relação voz e corpo movem o texto/ideia. A movência do texto se dá através da transmissão energética e teatralizante, regido pelo(a) contador(a). Também Marilda Santanna (2009) menciona performance como atuação gestual corporal e vocal associada a aparatos tecnológicos como a luz, figurino e objetos de cena. No caso deste estudo, o texto/ideia dos artistas é representado pela música, pela fala/oralidade – no caso de Gonzaguinha pelas mensagens de conscientização política que costumava trazer em meio aos *shows*, no caso de Gonzagão através dos "causos" contados no início ou no meio de algumas canções –, pelo figurino e atuação no palco.

10 Importa dizer que as imagens presentes em todos os capítulos, em especial no primeiro, inicialmente tinham a intenção de aproximar o(a) leitor(a) das personagens centrais e das pessoas que os cercam. Ao final da escrita, percebi que a iconografia foi ganhando um lugar de maior relevância na construção da narrativa e, desse modo, mesmo não sendo possível dar um tratamento mais apurado a essa importante fonte, penso que a mesma deve ser lida como texto, assim como as músicas presentes em todo o trabalho.

11 Luiz Gonzaga é um dos artistas mais biografados no Brasil. A produção de materiais a seu respeito é muito vasta, só de livros biográficos conseguimos levantar um total de 68. Somente em 2012, ano do centenário do Rei do Baião, foram lançadas 22 publicações.

público em 1966, sendo a primeira biografia de Luiz Gonzaga. O livro nasce de longas conversas entre o sanfoneiro e seu biógrafo, um promotor de justiça que escrevia contos e romances e era um grande admirador do Rei. Sinval conta que a ideia de escrever a história de Gonzaga surgiu num dia em que ele, oriundo da Paraíba (região Nordeste) e oficial da aeronáutica, se encontrava em Taubaté, São Paulo, numa praça pública, quando escutou em um alto-falante os versos: "Já faz três noites que pro Norte relampeia e a asa branca, ouvindo o ronco do trovão, já bateu asa e voltou pro seu sertão, ai ai eu vou me embora vou cuidar da prantação"[12]. Segundo relata:

> Desmoronei, me veio uma emoção enorme e me esvaí em lágrimas. Naquela hora eu pensei: se eu estou sentindo isso, imagino os nordestinos que vem para o Sul e Sudeste de pau-de-arara, quando escutam essa música? Naquele momento jurei: um dia ainda vou escrever sobre a vida desse artista (Sá, 1978 *apud* Romani, 2012)[13].

Anos depois, o escritor se aproxima de Luiz Gonzaga e o convence a contar sua história a partir de relatos orais. Encontrando-se em um momento de certo ostracismo, o cantor abre o coração e o verbo, e, com anotações feitas à mão, Sinval rascunha uma primeira versão do livro, que, segundo narra, havia caprichado no rebuscamento das palavras para enaltecer a história. Tal feito foi reprovado por Gonzaga, por não ter se reconhecido na narrativa, de modo que propôs ao escritor de "palavras difíceis" que o livro fosse escrito da mesma forma que lhe contara a história, com palavras simples que o povo pudesse compreender.

Assim Sinval o fez: reescreveu os acontecimentos na primeira pessoa do singular como se fosse o próprio Gonzaga a escrever sua história e, apesar do resultado ser um misto de relato oral recheado de palavras um tanto rebuscadas, o artista gostou. A aprovação foi tamanha que Luiz

---

12 Trechos da música "A volta da asa branca", de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1970).

13 Depoimento feito pelo autor à repórter Daniele Romani, que prefacia a sétima edição do livro (lançado em 2015), publicado na *Revista Continente*, 2012.

Gonzaga colocou o livro debaixo do braço e saiu vendendo por todos os lugares onde fazia *show*. O sucesso de venda fez a publicação alcançar nove edições.

Exatamente 30 anos depois, em 1996, foi publicada uma segunda biografia muito relevante sobre o cantor, *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (2012), escrita pela jornalista e produtora cultural francesa – radicada no Brasil – Dominique Dreyfus. O livro merece destaque por ser uma das mais completas e bem elaboradas obras já escritas sobre o sanfoneiro. Prefaciado por Gilberto Gil, foi escrito a partir de longas conversas entre a biógrafa e o Rei do Baião, que o acompanhou nas suas jornadas durante alguns meses no ano de 1987[14].

Vale lembrar que, antes de 1996, foram publicados pelo menos mais sete livros sobre Luiz Gonzaga, alguns biográficos e outros falando das parcerias musicais. Entre eles, cito *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, sua vida, seus amigos, suas canções* (1986), de José de Jesus Ferreira, e *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo* (1989), de Gildson Oliveira, ambos bem escritos e com análises interessantes, em especial o segundo. Outras quatro obras importantes para pensar a presença do artista no cenário nacional e que trazem análises mais aprofundadas são os livros de Sulamita Vieira, *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural* (2012), fruto da sua tese de doutorado e que, a partir de uma rica pesquisa, aborda o processo de (re)invenção do baião, à luz do contexto cultural brasileiro, na época em que o rádio era o principal veículo de comunicação de massas; e o livro *Luiz Gonzaga, a síntese poética e musical do Brasil*, da musicóloga Elba Braga Ramalho, que traz uma boa análise musical, explorando as peculiaridades dos ritmos, da performance e da entonação que fizeram de Luiz Gonzaga o Rei do Baião.

Chamo a atenção também para dois belíssimos livrões publicados mais recentemente, o primeiro é *O Rei e o baião,* organizado pelo multiartista Bené Fonteles e lançado em 2010 junto com uma exposição de arte que circulou por alguns estados brasileiros. O livro faz uma homenagem

---

[14] Dominique gravou mais de 100 horas de conversas com Luiz Gonzaga, além de entrevistas a familiares, vizinhos e amigos do sanfoneiro (Dreyfus, 2012).

coletiva ao mestre Lua, trazendo uma rica iconografia e textos de importantes autores; o último, lançado em 2022, em comemoração aos 110 de nascimento do Rei do Baião, com o título *Luiz Gonzaga,* 110 *anos de nascimento*, é de autoria de Paulo Vanderley, um dos maiores pesquisadores e guardião da obra de Luiz Gonzaga[15], que também foi transformado em uma interessante exposição que continua a circular pelo Brasil. Considero este um "livro-obra-de-arte", pois além de apresentar uma estética muito apurada, realizada pelo premiado *designer* gráfico pernambucano Vladmir Barros, conta com adereços originalmente feitos pelo mestre Expedito Seleiro, que vestiu Gonzagão em épocas passadas. O livro é organizado como uma caixa "matulão" contendo inúmeros materiais para apresentar ao(à) leitor(a) o tamanho da importância do artista para o Brasil e para o mundo da música – fotografias inéditas, cartas, matérias de revistas e jornais, capas de todos os discos gravados pelo artista, peças publicitárias, entre outros artefatos. O livro – que também é audiolivro, com o próprio Luiz Gonzaga contando suas histórias – contou com a assessoria de Dominique Dreyffus e Bené Fonteles.

Sobre Gonzaguinha, apesar do prestígio que gozava entre seus pares, da alta produtividade nas duas décadas de carreira e da presença assídua na grande mídia, inclusive nas trilhas sonoras de novelas e seriados, encontrei pouquíssima fonte publicada. Existem alguns materiais impressos, acompanhados de CD ou LP, a exemplo do livreto *Gonzaguinha da vida,* da coleção Grande Discoteca Brasileira (v. 18) da Editora Moderna, publicado em 2010, que apresenta o artista destacando canções e álbuns de maior sucesso e traz um conteúdo sintético sobre os momentos significativos da carreira do cantor. Também foi encontrado

---

[15] Paulo Vanderley é atualmente o pesquisador mais reconhecido e requisitado sobre a obra de Luiz Gonzaga. Quando criança, conviveu com seu Luiz, ficando conhecido como o menino que filmou o enterro de Gonzagão. Seu pai, Paulo Marconi, era amigo do Rei do Baião, atuava como gerente do Banco do Brasil da cidade de Exu, Pernambuco, e presidente da maçonaria local, organização da qual Luiz Gonzaga fez parte. Depois da morte de Luiz Gonzaga, Paulo Vanderley tornou-se uma espécie de guardião da sua obra, organizando também acervos referentes a Gonzaguinha e Dominguinhos. Seu trabalho pode ser visto também nos *sites*: www.luizluagonzaga.com.br e https://gonzaguinha.com.br/, considerados os mais completos a respeito dos Gonzagas.

o fascículo *Moleque Gonzaguinha, o da vida*, da coleção História da MPB, Grandes Compositores, da editora Abril Cultural, que traz interessantes textos e imagens sobre o artista e sua presença no cenário cultural dos anos 1960-1970. Ambos são, contudo, muito sucintos.

O único livro com conteúdo exclusivo sobre o artista encontrado durante a pesquisa foi: *Você conhece esse moleque de cara Gonzaga?*, escrito por Airton Vieira e publicado em 2001. A obra, ainda que narre muito sinteticamente fatos da vida do cantor, apresentando fotografias e depoimentos curtos sobre este, não se constitui como uma biografia. O foco principal é a obra de Gonzaguinha que é apresentada na íntegra, seguindo a ordem de lançamento dos LPs e contendo as fichas técnicas, as capas e as letras de cada disco.

Como se pode observar, a literatura impressa sobre Gonzaguinha ainda é muito reduzida, especialmente se comparado ao acervo sobre o pai, o que reforça a importância desta obra no que refere à produção de um novo conteúdo analítico e aprofundado sobre o artista.

A respeito dos dois artistas juntos, temos um único livro de biografia dupla, intitulado *Gonzaguinha e Gonzagão, uma história brasileira*, publicado pela primeira vez em 2006 pela jornalista Regina Echeverria, uma importante fonte para esta pesquisa e que me levou a outras referências. A obra foi escrita a partir de fitas cassetes gravadas por Gonzaguinha em entrevistas ao pai, realizadas durante a excursão do *show* "A vida do viajante", no início dos anos 1980 (são mais de 20 horas de gravação).

Segundo a jornalista, que também assina a matéria de capa da *Revista Veja* "Explode Gonzaguinha", em 1979, o artista pretendia escrever um livro sobre Luiz Gonzaga, por perceber que o pai não havia obtido o reconhecimento merecido em vida; inclusive, a ideia do *show* partiu também dessa percepção. O material gravado lhe foi entregue pelos(as) filhos(as) do cantor, pois além de ter estado próxima a Gonzaguinha, Regina é uma biógrafa reconhecida no Brasil – publicou importantes biografias, como as de Elis Regina, Cazuza, Pierre Verger, Princesa Izabel etc. O livro narra com criatividade e leveza os principais fatos da vida de cada artista, articulados aos seus processos criativos, além de trazer vários depoimentos dos biografados e de pessoas próximas a eles, o que dá sustentação à

narrativa. A biografia dupla apresenta mais de 400 páginas, o que inclui a discografia completa dos dois artistas em ordem cronológica[16], além de fotografias.

As gravações feitas por Gonzaguinha, bem como a obra de Echeverria, serviram de base para a concepção do filme *Gonzaga: de pai de para filho*, de Breno Silveira, lançado em 2012 e que, em linhas gerais, aborda a história de vida dos dois artistas, ressaltando a relação conflituosa entre pai e filho famosos. Entre idas e vindas no tempo cronológico, o filme inicia com Gonzaguinha, no final dos anos 1970, no auge da fama, saindo de um *show* seu e, enquanto descansa no camarim, em meio a pensamentos e memórias sobre o pai, admira sua foto na capa da *Revista Veja* – uma das revistas mais importante do Brasil do final dos anos 1970. Nesse instante, é surpreendido pela visita de Helena Cavalcanti (mulher do seu pai), que vai pedir ajuda para reerguer a carreira de Luiz Gonzaga. A partir daí, o músico vai ao encontro do pai em Exu, em Pernambuco, onde iniciam um diálogo tenso, permeado por um clima de muito desconforto e desconfiança por parte de ambos. A história de Gonzaguinha é contada a partir da história do pai, porém, diferentemente do livro de Echeverria, que narra o processo de reaproximação dos dois músicos, o que é evidenciado no longa é o desentendimento, as rusgas e o conflito entre pai e filho.

Dos 120 minutos de duração do filme, apenas os cinco minutos finais são reservados para abordar um pedido de perdão do pai ao filho e a demonstração de abertura, por parte do filho, para uma conciliação. Somente no finzinho aparecem imagens reais da turnê A Vida do Viajante e fotografias das duas personagens. A opção por evidenciar o conflito é assumido pelo diretor da seguinte forma: "Sou da opinião de que cinema é conflito, é preciso ter algo a ser solucionado e que prenda a atenção do espectador"[17].

---

[16] A organização e disponibilização da discografia, que conta com mais de 100 páginas, foram realizadas pelo já citado pesquisador e guardião Paulo Vanderley.

[17] Entrevista ao *site* Papo de Cinema, ver em: https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/os-gonzagas-de-breno-silveira/.

Mesmo que, nos dias de hoje, depois de realizado este livro, eu tenha alguns incômodos com a abordagem proposta por Breno Silveira no filme, foi exatamente o acesso a essa obra que me levou à pesquisa. Ao dizer isso, penso como o acesso às artes produzidas no e sobre o Brasil nos levam ao (des)encontro das nossas identidades ou aguçam curiosidades que nos convidam a ir além e abordar, muitas vezes por outro viés, uma mesma temática. Pois bem, assim aconteceu comigo ao sair do cinema.

Naquele ano de 2012, comemorava-se o centenário de nascimento de Luiz Gonzaga. Despretensiosamente, fui ao cinema assistir *Gonzaga: de pai pra filho*[18] e acredito que, como a maioria dos(as) espectadores(as) que foram ao cinema buscar Gonzagão, fui surpreendida pela presença marcante de Gonzaguinha. A narrativa do filme é supostamente construída pelo olhar do filho, o que para mim foi visto como uma agradável surpresa, pois sempre gostei do artista, mas, até então, pouco o escutava. Saí do cinema impactada com as revelações a respeito da relação conturbada entre pai e filho e, mais ainda, extasiada com o fato de duas das maiores personalidades musicais brasileiras do século XX serem pai e filho. Evidente que já sabia dessa informação, mas não conhecia detalhes da história da dupla, o que me instigou a buscar mais informações, bem como a escutá-los com mais atenção.

Nesse período, desejava retornar à pesquisa acadêmica; havia finalizado um mestrado em 2007 e me tornado professora na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), mas não tinha decidido ainda sobre o que pesquisar. No mestrado, realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), produzi uma dissertação que foi publicada pela Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba) em 2011, sob o título: *Ser-tão Baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. Nesse estudo, em um dos capítulos, tratei de pensar o sertão na construção da brasilidade, e Luiz Gonzaga foi trazido como um dos inventores desse discurso, porém de forma muito breve. Ainda assim, já considerava sua história

---

[18] Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA), da Agência Nacional do Cinema (Ancine), esse filme figurou entre as produções nacionais como a oitava mais assistida no ano de 2012, contando com um público total de 1.460.447 de espectadores.

e representação simbólica em nível nacional algo potente e curioso. O fato é que a ida ao cinema naquele novembro de 2012 foi decisiva para a escolha do tema do doutoramento. Pensei: será que alguém já investigou, no âmbito acadêmico, sobre os dois músicos juntos? Se não, alguém precisa fazer, e por que não eu? E, assim, fui formular um projeto.

Dois meses depois descobri que estava grávida, e lá se foram quase quatro anos entre a gravidez e o aceno de que seria possível iniciar a pesquisa, quando Pedro tinha apenas três anos de idade. Possível até que foi, fácil nem um pouco, ainda mais tendo optado por atravessar o Atlântico e ir pensar o Brasil estando em Portugal.

A maior parte do livro foi escrito entre os anos de 2017 e 2021, em meio às angústias de um contexto trágico da pandemia da covid-19, quando o Brasil assumia a liderança global do *ranking* de países com mais mortes diárias[19], aprofundado por uma distopia política no Brasil e os desafios de uma maternidade de primeira viagem, em uma sociedade estruturada pelo patriarcado, com todo o custo que isso possa significar para uma mulher cientista. Em síntese, durante o período de escrita do livro, senti-me, como tantos(as) outros(as) brasileiros(as), no olho do furacão da história, vivenciando um enredo movimentado e assustador da "novela Brasil".

O mergulho no universo musical e lúdico de Gonzagão e Gonzaguinha foi para mim mais do que um amparo: conduziu-me a uma potente travessia, permeada por dores e encantarias, como num ritual de cura de feridas individuais e coletivas, na qual reelaborei o olhar sobre o Brasil e as brasilidades e até mesmo sobre minha relação com meu pai e com o masculino. Durante esses quase cinco anos de desolação e desafios, me relacionei com a escrita como uma das boas coisas que me aconteceu e, seguindo os conselhos de um sábio brasileiro, guardei "o pessimismo para tempos melhores" (Frei Betto, 2019). Os passos dados, as sonoridades e métricas produzidas pelos Gonzagas são bálsamos para

---

19 Em março de 2024, ao revisitar este texto, o número de mortos pela covid-19 no Brasil somava um total de 710.174 óbitos, segundo dados oficiais do Ministério da Saúde, ver em: https://covid.saude.gov.br/.

cura ancestral das *feridas coloniais* que herdamos. Enfim, a escrita aqui apresentada se assume afetada por experiências de buscas existenciais e por um Brasil profundo, encharcadas por leituras e teorias formuladas em diferentes espaços e tempos.

Essa travessia de oceano não me rendeu apenas a importante experiência de vivenciar outra cultura, outra lógica de mundo, acabou por integrar e mesmo dar sentido aos caminhos teórico-metodológicos que conduziram o estudo. O momento final da escrita me trouxe a percepção sobre como os deslocamentos geográficos realizados por mim, tanto no mestrado quanto no doutorado, conduziram-me a deslocamentos também filosóficos, políticos, teóricos e metodológicos, que afetaram diretamente o curso deste livro.

Na primeira experiência, havia saído da pequena cidade de Serrolândia, no sertão baiano, para a capital do estado, Salvador, para estudar teatro, na UFBA. A busca pelo exercício de ser "um(a) outro(a)" no palco me fez a entender que eu era "um(a) outra(a)" na vida real, na cidade grande, o que me levou à pesquisa de mestrado já citada, estudo no qual exercitei me perceber como sujeita pesquisadora e pesquisada, problematizando o conceito hegemônico de baianidade que se construiu como única referência para o estado da Bahia, deixando de fora as populações dos sertões semiáridos baianos, identificadas através de elementos ligados à ruralidade. Na segunda experiência de travessia geográfica ainda mais longínqua, saí da cidade de Salvador para a cidade de Lisboa, em Portugal. Habitar um território desconhecido e descobrir-me parte de uma "outridade" em espaços tidos como "centrais" me levou, em ambas as experiências, a problematizar como as narrativas identitárias hegemônicas, erigidas pela colonialidade, afetam nossa existência plena (Fanon, 2008).

Importantes estudiosos(as) reconhecidos(as) mundialmente, em sua maioria, próximos(as) ou considerados(as) precursores(as) dos chamados Estudos Culturais e/ou Estudos Pós-coloniais, produziram suas teses e pensamentos a partir de deslocamentos diversos. Saídos, geralmente, de lugares (considerados) periféricos para países ou lugares (considerados) centrais, pensadores como Stuart Hall, Edward Said, Gayatri Spivak, Franz Fanon, Gloria Anzaldúa, entre outros(as), elaboraram seus

pensamentos e teorias a partir de processos de (des)construção identitária que se conformaram pela travessia.

Resguardada as devidas distâncias, no sentido da importância do trabalho acadêmico, entre tais pensadores(as) e a autora que ora se apresenta, é possível afirmar o quanto o deslocamento, dessa vez atravessado pelo Atlântico – do Brasil para Portugal –, foi pedagógico e potente na produção do meu pensamento sobre a cultura brasileira e na reflexão sobre os efeitos do projeto colonial, que ainda hoje assolam o Brasil. A travessia foi essencial para a escolha dos referenciais teóricos e do método de análise da investigação, bem como para a forma de olhar o Brasil e os sujeitos pesquisados. Como disse José Saramago (1998, p. 41): "é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós".

Em síntese, poderia dizer que a experiência de residir em Lisboa e vivenciar diferentes espaços de moradia e de acesso à produção cultural fez perceber o quanto os discursos midiáticos e governamentais, pautados na ideia de acolhimento a diversidade, estão distantes da realidade de segregação racial e de exclusão social dos(as) imigrantes experimentadas no cotidiano. Compreendi melhor o quanto a lógica colonial se atualiza de forma hábil, no sentido de fazer crer que os danos causados pela violência colonial ficaram no passado.

Assim como a brasilidade se expressa de modo idealizado, no quesito da diversidade racial e cultural para o mundo, a portugalidade, especialmente na dinâmica cidade de Lisboa – redescoberta recentemente como importante polo turístico –, também nos é apresentada como referência de convivialidade harmônica entre os povos, na medida em que sabemos que todo discurso identitário de nação utiliza estratégias discursivas que exaltam os fatos e características consideradas positivas e silenciam ou escamoteiam os conflitos e aspectos considerados negativos (Anderson, 2012).

Apesar de Portugal não compor diretamente o objeto de estudo em questão, o enxergo como parte essencial da representação de quem somos, como povo brasileiro e das implicações de um projeto colonial executado com o uso da força, que interfere, ainda hoje, no modo como

nos vemos. Esse foi um processo que se iniciou com os portugueses, sendo atualizado pelas elites brasileiras herdeiras desse projeto que, de modo eficaz, utiliza novas formas de segregação e opressão que não mais a escravidão direta.

Para efeito dessa reflexão, o que aqui me interessa pensar é que foi a percepção da naturalização e persistência desse tipo de narrativa, fundamentada numa perspectiva etnocêntrica e universalista, que me levou a buscar uma aproximação mais direta com pensadores(as) que trazem para si o desafio de reescrever a história a partir de vozes silenciadas; autores(as) que se comprometem a romper com os binarismos clássicos de dentro/fora, opressor/oprimido, centro/periferia que sustentam a lógica colonial e demarcam historicamente a origem de determinados termos, signos, ideias e concepções aparentemente naturais que organizam, classificam e estruturam sociedades, tempos, povos, geografias e currículos no mundo; pensadores e pensadoras que, através dos seus estudos implicados, desmontam a ordem e os discursos idealizados e excludentes. Em síntese, posso dizer que tomei como aporte teórico conceitos e reflexões oriundos das *perspectivas pós-coloniais*[20] e *decoloniais*[21].

Para pensar os gingados sonoros e as brasilidades insubmissas, engendradas pelas presenças e obras de Gonzagão e Gonzaguinha, concebi a ideia de *estratégia gingada* para nominar as formas de resistências próprias de sujeitos e coletivos oriundos de culturas diaspóricas. Esse conceito, assim como o conceito de *pensadora transcolonial*, será apresentado no segundo capítulo do livro.

---

[20] O campo dos Estudos Pós-coloniais é bastante vasto e possui vertentes, por vezes distintas. Desse modo, gostaria de demarcar que estou chamando de "pós-coloniais" todos os estudos que afirmam e reconhecem os subalternizados(as) como sujeitos(as) de sua própria fala, história e pensamento. Teóricos(as) que, em linhas gerais, produzem conhecimento na contramão do eurocentrismo e do *epistemicídio* (Carneiro, 2005; Santos, 2009).

[21] Mais do que uma corrente teórica, a *perspectiva decolonial* se apresenta como um movimento epistêmico, intelectual, político e, portanto, transdisciplinar, que, em síntese, afirma que as formas coloniais de dominação não acabaram com o fim das administrações coloniais entre os séculos XIX e XX, e sim continuam presentes nas relações sociais, políticas, epistemológicas e ecológicas, fundadas pelo sistema-mundo capitalista moderno/colonial (Grosfoguel, 2008).

Nesse percurso de encontros e desencontros com o Brasil, meu corpo andante de pesquisadora aprendente atravessou portais que ampliaram a base filosófica do estudo e me ensinaram muito sobre o Brasil e as brasilidades insubmissas. Desse modo, incluo no aporte teórico deste livro linguagens, experiências e produções diversas, como o tocar o alfaia com as mulheres do Maracatu Ventos de Ouro, a ida a diversos museus e exposições de arte, a visita a importantes espaços de referência à memória dos sertões gonzagueanos e dos morros cariocas, em especial, o Parque Aza Branca, localizado na cidade de Exu (Pernambuco), e o Morro da Babilônia (Rio de Janeiro). Não só assisti de forma atenta a *lives* e palestras com pensadores(as) que me instigam a entender o Brasil, como também infiltrei como trilha sonora em meu cotidiano a escuta às músicas dos artistas estudados. Além disso, o cinema e as idas a espaços e rituais religiosos das culturas indígenas e africanas – terreiros de candomblé, jarês, rituais xamânicos com medicina da floresta –, espetáculos de teatro e outras experiências pautadas pela oralidade ou visualidade fizeram parte do processo. Cheguei, finalmente, aos conceitos apresentados por mim neste livro, *estratégias gingadas* e *transcolonialidade*, também muito embebida por diálogos com amigas(os) intelectuais brasileiros(as) e portugueses(as), interessados(as) no Brasil. Foi desse modo que consegui compreender melhor as brasilidades ocultadas.

É um dos resultados desse percurso apresentar Gonzagão e Gonzaguinha como pensadores da cultura brasileira, arautos de discursos e contradiscursos de brasilidades e não como figuras folclóricas que atuam no campo simbólico da arte e da cultura, da música. Nesse sentido, reconheço outras formas de saber, presentes nas suas obras e presenças, que não foram ainda contempladas em leituras anteriores.

Mesmo em se tratando de um estudo no campo multidisciplinar dos Estudos da Cultura, que não exige uma delimitação temporal muito precisa, tomei como possível referência o período que vai do final do século XIX – quando eventos impactantes na história do Brasil (abolição da escravidão e fim da Monarquia) provocam certo rebuliço entre as elites intelectuais do país, que tomam para si a tarefa de definir uma identidade para a nação –, até o início dos anos 1990, do século XX – marco

da interrupção de vida dos sujeitos pesquisados. Nesse longo período, procurei dar destaque às décadas de 1940/1950, momento em que Luiz Gonzaga desponta para o sucesso nacional e 1970/1980, momento em que Gonzaguinha ganha a cena midiática.

Em ambos os contextos, o Estado brasileiro atuou de modo autoritário, utilizando diferentes mecanismos de repressão e silenciamento para o campo cultural, com atuação direta de órgãos de censura. No primeiro período, o discurso do Estado Novo sobre o Brasil é fortemente atravessado por ideais nacionalistas, com foco numa modernização e urbanização de cunho desenvolvimentista. O delineamento de uma brasilidade ganha substância através da positivação da mestiçagem e pela busca de uma singularidade do povo brasileiro, pautada na ideia do *nacional-popular*, com parâmetros bem definidos pelo Estado. Nas décadas seguintes, mantêm-se alguns desses fetiches, agora ancorados por um contexto mais duro de autoritarismo, que é impresso por uma ditadura de base civil-militar, na qual os discursos divergentes sobre o Brasil oficial são violentamente reprimidos.

O livro está estruturado em quatro capítulos, organizados da seguinte forma: o primeiro é o "'Caminhos do coração' de Gonzagão e Gonzaguinha", que apresenta os artistas, sujeitos desta história, ancorados em seus devidos contextos. Nele, são narradas as histórias em ordem cronológica, destacando momentos relevantes das suas carreiras e buscando articular a história do pai à história do filho e vice-versa. A breve biografia de Luiz Gonzaga é contada a partir da seção "'De tocadorzinho sem futuro' a 'Rei do Baião': o improvável percurso de Luiz Gonzaga do Nascimento"; a história de Gonzaguinha segue a mesma lógica, sendo contada na seção "Do 'moleque' Luizinho ao artista Gonzaguinha, o improvável percurso de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior".

O segundo capítulo, intitulado "O Brasil dos Gonzagas numa perspectiva transcolonial", é composto por seções que visam fundamentar as principais teses presentes no livro. Estão, entre elas: "A (re)invenção das identidades", que discute a construção da ideia de ocidentalização e de universalização ou história universal, de como o sentido de nação fez emergir as noções de "raça" e "alteridade", a partir da construção

simbólica de fronteiras territoriais; e "A reprodução do pensamento colonial no Brasil: políticas raciais e divisão regional", que procura pensar como a lógica colonial foi reproduzida no território brasileiro, analisando como o projeto de unidade nacional, concebido no início do século XX, desenhou as hierarquias raciais e regionais, definindo os "centros" e as "periferias" e desconsiderou as cosmogonias dos povos indígenas e africanos, em função das grandes narrativas sobre o país. Em "'Estratégias gingadas': alternativas à subalternização dos saberes afro-indígenas brasileiros'", uma das seções, apresento o conceito de estratégias gingadas, explicitando como cheguei a essa formulação e trazendo as personagens como agentes dessa construção.

O terceiro capítulo, "Gonzagas de Exu: encruzilhadas, deslocamentos e insubmissões em suas obras e presenças", vem aprofundar questões sobre a obra e atuação dinâmica dos artistas na sociedade e contexto em que viveram, no sentido de deslocarem lugares fixos e driblarem a ideia de percursos improváveis em um país marcado pelas consequências da colonialidade. Nas seções, apresento importantes canções de cada músico, que refletem dois dos três temas principais do livro: o percurso, através das músicas autobiográficas "Respeita Januário" e "Com a perna no mundo"; e, por fim, canções que trazem suas visões sobre o Brasil, "Pau de arara" de Gonzagão e "Comportamento geral" de Gonzaguinha.

O quarto e último capítulo, denominado "Deslocamentos de fronteiras afetivas e a 'festa' do encontro", vai tratar do (re)encontro entre pai e filho, nos últimos dez anos de suas vidas, como se deu, o que significou para cada um e como esse fato reverberou em suas obras. A primeira parte do capítulo aborda a turnê A Vida do Viajante, destacando os frutos desse trabalho criativo conjunto; a segunda seção discorre sobre o lado mais subjetivo desse (re)encontro, os diálogos, os entendimentos, a relação com os(as) netos(as), a leitura da família sobre esse processo, entre outras coisas, e como isso aparece na obra de cada um.

Este livro não pretende realizar uma dupla biografia dos Gonzagas, nem focar apenas na relação entre pai e filho: tais questões fazem parte da narrativa, porém o foco é refletir como essas personagens, representação do "outro" em relação ao ideal de sujeito hegemônico brasileiro,

conseguiram fazer ecoar suas vozes através de sonoridades gingadas, de modo a confrontar os *discursos oficiais de brasilidade*[22]. Pensar sobre a importância desses artistas e de suas obras para o Brasil e desvelar os caminhos, negociações e agruras que atravessaram, e de que forma resistiram às tentativas de silenciamento, me leva a afirmar que suas obras e presenças no cenário cultural brasileiro podem, sim, ser lidas como insubmissas.

Por fim, afirmo que o ponto de partida do livro localiza-se em um conjunto de perguntas que não intenciona revelar uma verdade sobre a obra de Luiz Gonzaga e de seu filho Gonzaguinha e seus sentidos, mas estabelecer pontuações, sugerir reflexões, transitar por construções conceituais, no sentido de problematizar o que está dado como possibilidade de verdade. Esse itinerário me instigou a levantar novas perguntas e travar novos debates. Sob essa perspectiva é que este livro foi escrito e, certamente por isso, revela-se um produto sempre disposto a revisões, reelaborações e reencontros com o Brasil.

---

22 Utilizo o termo "discursos oficiais" referindo-me às narrativas do Estado, dos poderes públicos e das grandes mídias nacionais que, na maioria das vezes, referendam a posição do Estado e são *vozes autorizadas* diante do grande público (Bourdieu, 2005b).

“CAMINHOS DO CORAÇÃO” DE GONZAGÃO E GONZAGUINHA

Todo começo de história requer do(a) contador(a) o desafio de seduzir o(a) leitor(a) para as minúcias, grandiosidade e singularidade: prender a atenção de quem lê ou escuta não é tarefa simples, expectador(a) e contador(a) precisam seguir juntos(as) trilha adentro do enredo, que, como disse Gilberto Gil, deve ser "bordado com a agulha do real nas mãos da fantasia", essa bela menina também chamada de memória.

No caso específico da história dos Gonzagas de Exu e do Estácio, creio que não será preciso muito esforço, pois sendo essa uma narrativa tão cheia de paisagens sonoras e afetivas, de imagens que se entrecruzam e se dispersam como num jogo brincando com a lógica das sensibilidades e das circularidades, vos apresentarei um enredo urdido por fios da festa e da dor, de partidas e chegadas, de sons, silêncios, ritmos, escutas, durezas, diálogos, estradas e muita ginga.

Esta é uma história de encruzilhadas, de alma bem brasileira, regida por Exu, o orixá da comunicação, da fertilidade e do movimento, um guardião do comportamento humano. Talvez, esta seja mesmo uma história de alma bem humana.

Nessa trama familiar e musical que desvela parte da história da música no Brasil e mesmo da história do Brasil, passearemos por episódios que articulam vida e obra do pai e do filho, que nos ajudarão a conectar os artistas citados aos seus *dizeres de si* e, a partir daí, a dizeres insubmissos sobre o Brasil, sobre as diversas brasilidades, perenemente em disputa. Vamos a ela[1]!

---

[1] As informações presentes neste capítulo sobre as personagens são oriundas de muitas fontes pesquisadas. Suas histórias, especialmente do Gonzagão, são muito conhecidas dos(as) brasileiros(as) e ainda mais dos(as) nordestinos(as). Como dito na introdução, são inúmeros os livros, reportagens, filmes, documentários, programas de entrevistas e músicas dos próprios biografados que registram os acontecimentos aqui narrados. Desse modo, não será possível referenciar cada fato, cada informação. O que posso dizer é que as principais referências utilizadas para compor a apresentação das duas personagens foram: a dupla biografia realizada por Regina Echeverria *Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira* (2012), e as biografias *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (2012), de Dominique Dreyfus e *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga – Rei do Baião* (1978), de Sinval Sá, que considero materiais mais completos sobre a vida dos artistas.

DE "TOCADORZINHO SEM FUTURO" A "REI DO BAIÃO": O IMPROVÁVEL PERCURSO DE LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO

Treze de dezembro
(melodia de Luiz Gonzaga e Zé Dantas letra Gilberto Gil)[2]

Bem que esta noite eu vi gente chegando
Eu vi sapo saltitando
E ao longe ouvi o ronco alegre do trovão
Alguma coisa forte pra valer
Tava para acontecer na região
Quando o galo cantou
Que o dia raiou eu imaginei
É que hoje é treze de dezembro
E a treze de dezembro
Nasceu nosso Rei

O nosso Rei do baião
A maior voz do sertão
Filho do sonho de D. Sebastião
Como fruto do matrimônio
Do cometa Januário
Com a estrela Santana
Ao nascer da era do Aquário
No cenário rico das terras de Exu
O mensageiro nu dos orixás
É desse treze de dezembro
Que eu me lembrarei
E sei que não me esquecerei jamais.

---

[2] Música (melodia) concebida por Luiz Gonzaga e Zé Dantas em 1950, para marcar o dia de nascimento do sanfoneiro. Mais de 30 anos depois, Gilberto Gil presenteia o Rei do Baião com essa letra, no dia do seu aniversário; na ocasião, estavam reunidos importantes músicos no Parque Aza Branca, em Exu. O ritual de aniversário de seu Luiz se repetiu ano a ano até sua morte e continua a ser realizado até os dias de hoje como um grande festival que inclui missa, encontro de sanfoneiros, *shows* etc. Convido o(a) leitor(a) a se deleitar com uma belíssima versão instrumental e cantada, interpretada por Lucy Alves, ver em: https://www.youtube.com/watch?v=2RcB1V-CSF0. A versão de Gilberto Gil está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vx4atXpJjC0.

Infância musical e brincante

Luiz Gonzaga do Nascimento, o famoso Gonzagão, também conhecido como mestre Lua, Lula ou o "Rei do Baião", nasceu na Fazenda Caiçara, município de Exu[3], sertão de Pernambuco, no dia 13 de dezembro de 1912. Filho de José Januário dos Santos e Ana Batista de Jesus, mais conhecida como "Santana", recebeu um nome completamente diferente dos demais membros da família. Chamou-se "Luiz" porque nasceu no dia de Santa Luzia, "Gonzaga" por sugestão do padre que o batizou e era devoto de São Luiz Gonzaga e "do Nascimento" porque nasceu em dezembro, mês do nascimento de Jesus Cristo. A criativa história do seu nome já nos dá uma série de pistas sobre o contexto histórico e geográfico no qual nossa primeira personagem veio ao mundo.

O Brasil rural do início do século XX era muito diferente do Brasil rural contemporâneo, que apesar de ainda conviver com o pouco acesso a instituições públicas e políticas governamentais, já se conecta com a esfera global por diversas vias. A presença do Estado na zona rural na época em que Luiz Gonzaga nasceu era praticamente inexistente, pois não se tinha acesso à escola, à assistência médica, ao transporte viário, muito menos às instituições de regulação jurídica, como cartórios e fóruns. Muitas famílias deixavam para registrar os(as) filhos(as) após o nascimento da terceira ou quarta criança, sendo, muitas vezes, os registros de nascimento feitos de uma só vez.

Os equívocos nas datas de nascimento, na escrita dos nomes e ordem de sobrenomes das pessoas dessa geração e das gerações seguintes são muito comuns no Brasil. Nesse contexto, nomes e sobrenomes eram inventados, às vezes de forma muito criativa, como no caso de Gonzaga, pois não havia um controle sobre esse processo; a maioria das crianças tinham como referência de registro o batistério (registro de batismo) realizado pela Igreja Católica. Para se ter uma ideia, o primeiro código civil brasileiro data de 1916.

---

[3] O município de Exu está localizado na Serra do Araripe, no Pernambuco, fazendo divisa com o estado do Ceará. As explicações para o significado do termo dado ao município são diversas, sendo a mais comum a presença de um tipo de abelha presente na região também chamada "ichu" (Dreyfus, 2012).

Luiz Gonzaga, como toda criança pobre de origem rural de sua época, teve pouco acesso à educação formal. Sua iniciação musical se deu ainda quando menino, observando a mãe[4], que entoava cantigas nas novenas em casa e em festas católicas na cidade de Exu. Nesse ambiente, aprendeu primeiro a tocar caixa e zabumba (instrumentos de percussão) com músicos de grupos de pífano[5] que ali se apresentavam – e, principalmente, observando o pai, o qual, além de lavrador, consertava e afinava foles de oito baixos e tocava nas festas da região uma sanfona pequena, conhecida como "pé de bode". Segundo o próprio Luiz, a influência familiar foi fundamental para as escolhas na vida adulta: "Se puxei a meu pai no seu lado artístico, sanfoneiro que ele era, puxei a minha mãe como cantadeira que ela era, tinha as novenas do mês de Maria que não faltava lá em casa, toda noite tinha aquelas novenas e minha mãe era quem puxava a novena"[6].

Ao longo da vida, manifestou, por diversas vezes, a importância dos aprendizados adquiridos com o mestre Januário: desde pequeno, Luiz já imitava o pai e o acompanhava para tocar em festas, já que ele e os(as) irmãos(ãs) tinham verdadeiro fascínio pela oficina de foles do pai, um pequeno quarto que ficava do lado de fora da casa e que Santana os proibia de entrar. Segundo relato dos(as) irmãos(ãs), mesmo desautorizados(as) a circular por esse espaço, todos(as) "bulinavam" nas sanfonas que os forasteiros traziam para o mestre consertar. Tanto é que dos(as)

---

[4] Dona Santana também teve influência do pai, José Moreira Franca de Alencar, que além de produtor rural era cantador, poeta e seresteiro. Quando jovem, costumava percorrer os sertões do Araripe montado a cavalo oferecendo canções e serestas às mocinhas que lhes despertassem o interesse (Dreyfus, 2012).

[5] As bandas de pífano ou pífaro caracterizam-se como um conjunto instrumental de percussão e sopro, dos mais antigos na música popular brasileira. Segundo pesquisadores do tema, o pífano é mais uma criação mestiço-brasileira que, com criatividade e intuição musical, adaptou o instrumental europeu ao indígena e africano, dando-lhe uma forma particular de tocar. Ainda hoje é muito comum sua presença em festas religiosas no interior do Nordeste.

[6] Essa fala encontra-se no documentário *Luiz Gonzaga – vida, música e conquistas*. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=4R5HG-d-uIk.

nove irmãos(ãs)[7], cinco aprenderam a tocar o instrumento, inclusive as meninas, o que não era comum na época.

Com o intuito de conectar o(a) leitor(a) ao contexto de infância de Luiz Gonzaga, apresento a seguir algumas imagens representativas desse primeiro momento da história.

Importante mencionar que a vivência nas feiras de Exu, escutando repentistas e cegos cantadores, muito comum nesse ambiente, também formou o ouvido musical de Luiz Gonzaga. As feiras são espaços fundamentais de sociabilidade nas pequenas cidades até os dias de hoje e, nesse período, para além de ponto de apoio comercial entre os(as) pequenos(as) produtores(as) rurais de uma microrregião, era o lugar dos encontros, das conversas e atualizações das novidades e também dos namoros. Nas palavras de Sulamita Vieira (2012, p. 39):

> No sertão, a feira é, também, uma grande festa. E os cantadores – também tocadores de rabeca ou de viola, esta em período mais recente – se tornaram indispensáveis na alegria dessa festa. Em torno deles, pessoas se reuniam para ouvir as cantorias ou para dar um mote e ouvir os *repentes*, as *pelejas*, enfim constituía-se ali um espaço importantíssimo para a comunicação entre os que circulam pela feira, e para a relação destes com o mundo mais amplo.

Por volta dos 12 anos, quando os filhos dos(as) lavradores(as) eram obrigados a trabalhar duro na enxada, Luiz não queria mais se ocupar com o roçado como os demais irmãos, desejava viver do ofício de tocador. Nesse período, já se apresentava nas festas da redondeza, ora alternando as tocadas com o pai, ora assumindo a festa sozinho, pois já tinha certo "nome na praça", sendo reconhecido como um bom puxador de fole. Mesmo contra a vontade da mãe, a quem obedecia prontamente, o menino ia se lançando cada vez mais no experimento artístico, pois

---

[7] Luiz Gonzaga é o segundo filho do casal, sendo o primeiro João (Joca), depois vieram: Maria Ifigênia (Geni), Severino, José Januário, Raimunda (Muniz), Francisca (Chiquinha), Socorro e Aloísio.

FIGURA 1
Santana e Januário, pais de Luiz Gonzaga
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 2
Januário com a sanfona de oito baixos
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 3
Luiz Gonzaga criança com uma sanfona de oito baixos
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 4
Réplica da casa onde Luiz Gonzaga nasceu na Fazenda Caiçara, hoje no Parque Aza Branca, Exu – Pernambuco
Fonte: Echeverria (2012).

percebia o apoio do pai e vislumbrava o quanto aquele ofício lhe trazia prestígio, atraindo olhares das moças do lugar.

Para sua sorte, mas também por demonstrar muita esperteza, chamou a atenção do prefeito da cidade, o coronel Manuel Aires de Alencar, vizinho (e parente distante) da família de Santana que, por notar a astúcia do pequeno, o convoca para acompanhá-lo em suas viagens. O senhor Aires, que também exercia a função de rábula – advogado prático sem formação oficial – e tinha fama de homem justo, sábio e educado, percorria longas distâncias a cavalo para defender questões de terra, de honra etc. Luiz passou então a tomar conta do cavalo do patrão e a realizar pequenos serviços para a família[8].

Durante quase dois anos, percorreu muitos distritos e cidades com o senhor Aires, contou histórias, frequentou ambientes refinados, escutou palavras e ideias de gente estudada ou de posses e ganhou a confiança e a simpatia do patrão. Em uma dessas viagens, o adolescente avista uma sanfona e menciona o desejo de possuí-la, mas só dispõe de metade do valor do objeto. O coronel então se propõe a financiar o restante, que é pago em prestações com seus serviços e com as tocadas que já lhe rendiam uns bons trocados. Com a família Aires também aprendeu a ler e escrever.

É importante lembrar que esse pedaço de Brasil do qual estamos falando, hoje chamado Nordeste, era uma terra de coronéis e barões, poderosas oligarquias formadas por famílias escravocratas e abastadas, donas de grandes latifúndios que dominavam a política, o comércio e a justiça, com o apoio da Igreja (Leal, 2012). A manutenção do poder nos seus territórios era garantida muitas vezes pelas armas: segundo Sinval Sá (1978, p. 15), "media-se a nobreza pelo número de cabras[9] em armas, e

---

[8] No interior do Nordeste costuma-se nomear esse tipo de ocupação como "menino de mandado".

[9] "Cabras" ou "cabrueira" (coletivo de cabras) é uma expressão muito utilizada na região na época para designar um grupo de jagunços – homens armados sob a tutela de um coronel –, que atuavam com violência na defesa das posses, da família e da manutenção de poder do patrão.

o barão não os tinha em pequena quantidade. Por isso, mantinha intacto seus vastos domínios".

Em Exu não era diferente, os líderes políticos locais exerciam o poder se utilizando de estratégias coronelistas, nas quais se hostilizavam e perseguiam os adversários e apadrinhavam os trabalhadores obedientes das suas terras. Com uma mão concediam-lhes um "favor" e com a outra exigia gratidão e fidelidade, especialmente através do voto, que ganhou o apelido nada sutil de "voto de cabresto".

Esse método eficaz, tão bem descrito por Vitor Nunes Leal (2012) como paternalista em seu clássico *Coronelismo, enxada e voto*, obviamente afetou bastante a nossa esperta personagem e sua família. Luiz Gonzaga admirava ou mesmo venerava a família Aires de Alencar e, para diferenciá-la dos demais mandatários rudes do lugar, assim os retratou:

> O coronel Manuel Aires de Alencar, Sinhô Aires, como era conhecido, era homem de físico minguado, mas de muita moral, de muita autoridade. Incapaz de uma grosseria com os humildes, era respeitado nas redondezas por ricos e pobres. *Ninguém ao seu alcance era injustiçado* (Gonzaga *apud* Sá, 1978, p. 43, grifo nosso).

Continua descrevendo o restante da família:

> O que quero ressaltar ainda é que essa coisa é uma das muitas que devo a família Alencar, que, por isso mesmo é objeto de toda minha estima. Os Alencar *sabiam tratar a nós, e aos demais agregados, como gente.* Moradores dos Alencar, gozavam de relativa liberdade e, por serem mais humanos, o vínculo entre eles e os agregados eram bem fortes (Gonzaga *apud* Sá, 1978, p. 43, grifo nosso).
>
> As meninas ensinavam a gente a ler, os meninos brincavam com a gente *como se fôssemos um deles*, sabiam de cor nossos nomes, de meu pai, de minha mãe, de todos lá de casa. Isso tudo nos atraia aos Aires. Clóvis, Alencar e Gilberto *nos tratavam bem, como gente. A gente tinha nome*, não era apenas chamado de 'moleque'. Chamavam às vezes esse nome, mas a

> gente não se sentia diminuído, pois tratavam-se assim nos momentos de maior intimidade e camaradagem. Nada do remoque grosseiro que dói e constrange. [...] *e sinhá Dondon Aires, uma santa, diziam todos*. Não era minha madrinha, mas eu a chamava de madrinha e gostava muito dela (Gonzaga *apud* Sá, 1978, p. 44, grifo nosso)[10].

Nos depoimentos de Luiz Gonzaga a Sinval Sá, é possível perceber que, mesmo depois de adulto, de famoso, depois de "virar gente" e olhar de longe para o sertão, os efeitos da lógica paternalista e colonial o acompanharam. Criado em meio a um cenário extremamente hostil ao pobre, ao negro e ao agregado rural, foi ensinado desde cedo a submeter-se a um lugar social previamente definido para ele e a se contentar quando fosse "tratado como gente" por pessoas certamente melhores que ele. Preceitos esses trazidos especialmente por dona Santana, que, mesmo sabendo-se filha de um Alencar, nunca utilizou desse *capital simbólico* para obter um tratamento diferenciado naquele espaço.

O fato de ter mãe negra, pobre e ter sido abandonada pelo pai não a fez diferente dos(as) lavradores(as) daquele lugar. Segundo Francisca (*apud* Dreyfus, 2012, p. 30), irmã mais nova de Luiz Gonzaga: "só depois que Gonzaga ficou famoso e voltou para o Araripe, é que nós descobrimos que os Alencar eram parentes nossos [...]".

Importante lembrar que Luiz Gonzaga nasce duas décadas após a abolição da escravidão e o fim da Monarquia, acontecimentos fundamentais para o avanço do país, mas que em quase nada alteraram a qualidade de vida dos mais pobres, especialmente dos(as) afrodescendentes e interioranos(as). O Brasil do qual Gonzaga é fruto é o Brasil do latifúndio, onde a ideia de direitos e cidadania inexistia para a maioria. Tivemos nesse país um pós-abolição sem nenhuma política de reparação para a população negra, no qual o índice de pessoas alfabetizadas não chegava

---

[10] Os grifos chamam a atenção das expressões que intencionam colocar a família Alencar acima da média dos humanos locais. Talvez, de fato, essa família fosse mais educada e gentil que as demais, mas é preciso refletir sobre o lugar de subalternidade que Luiz Gonzaga se coloca e coloca os seus.

a 20%, ou seja, um contexto bastante desfavorável ao vislumbre de uma vida melhor para os(as) descendentes dos(as) escravizados(as), especialmente nos rincões do Brasil, onde as oportunidades para a mobilidade social eram ainda mais escassas. Segundo José Murilo de Carvalho na obra *Cidadania no Brasil, o longo caminho* (2008, p. 52):

> No Brasil, aos libertos não foram dadas nem escolas, nem terras, nem empregos. Passada a euforia da libertação, muitos ex-escravos regressaram às suas fazendas, ou a fazendas vizinhas, para retomar o trabalho por baixo salário. Dezenas de anos após a abolição, os descendentes de escravos ainda viviam nas fazendas, uma vida um pouco melhor do que a dos seus antepassados escravos. Outros dirigiam-se às cidades, como o Rio de Janeiro, onde foram engrossar a grande parcela da população sem emprego fixo. Onde havia dinamismo econômico provocado pela expansão do café, como em São Paulo, os novos empregos foram ocupados pelos milhares de imigrantes italianos que o governo atraía para o país. Lá os ex-escravos foram expulsos ou relegados aos trabalhos mais brutos e mal pagos.

Nesse ínterim, a vida da família de Gonzaga seguia, com o pai dividindo o tempo e os ganhos entre a sanfona e o trabalho nas terras do patrão, acompanhado dos filhos homens, e a mãe trabalhando com as filhas nos afazeres domésticos e no roçado da família, plantando para subsistência[11]. Apesar da música estar muito presente no cotidiano daquela casa, Santana não via com bons olhos o interesse do filho pela sanfona. Não era do seu agrado nem mesmo a dedicação do esposo ao fole, mas como uma mulher na sua época não deveria afrontar o marido, consentiu que Januário passasse algumas noites fora de casa. O que ela não queria mesmo era que os(as) filhos(as) seguissem o mesmo caminho do pai, pois não via futuro no ofício de tocador.

---

[11] Nesse período, em algumas localidades do Brasil, os(as) trabalhadores(as) rurais conseguiram adquirir um pedaço de terra, geralmente pago ao patrão com trabalho. Nesse roçado geralmente se plantava para subsistência da família, também costuma-se realizar trocas de produtos entre vizinhos (Leal, 2012).

Mas não houve jeito, àquelas alturas, não só Luiz, mas todos(as) os(as) irmãos(ãs) e primos(as) já haviam despertado o interesse pela sanfona. Mesmo em meio à rígida educação da mãe e dedicados(as) às obrigações laborais, a infância naquela casa, e mesmo no povoado, era festiva, inclusive nos ritos religiosos. Uma infância regada à música, à dança, à reza, a traquinagens e a brincadeiras, como aparece na fala de Sofia (*apud* Dreyfus, 2012, p. 41-41), prima de Luiz Gonzaga:

> Gonzaga e Severino[12] tocavam pra gente dançar. Nós esperava tio Januário sair e fazia a festa. Quando ele voltava, nós ficava tudo quietinho. A gente gostava também de organizar casamento de boneca, aí fazia uma comidinha, Gonzaga pegava o fole e era o tocador. As bonecas ficava lá esperando enquanto nós dançava [...]. Gonzaga sempre foi uma criança destacada. Ele era muito querido: onde ele tocava, já tinha uma aglomeração em volta dele, admirando. Já pequeno ele inventava umas coisas... essa inteligência dele precisava ser descoberta. Ele era muito vaidoso, queria crescer. O negócio dele era tocar e dançar. Ele sempre gostou de se salientar. Toda vida, ele teve um ideal.

Como é possível observar no relato da prima, que conviveu com o músico durante a infância, o gosto pela sanfona já havia arrebatado os corações dos(as) meninos(as) de Januário e Santana. Suponho que um evento diferencia Luiz dos demais irmãos no itinerário rumo à fama – além do fato de ser um dos filhos mais velhos – que seria os aprendizados adquiridos na convivência mais estreita com o patrão e sua família,

---

[12] Severino Januário é o quarto filho de Santana e Januário. Assim como Gonzaga, mais quatro filhos(as) do casal dedicaram-se profissionalmente à música. Severino passou a vida tocando e compondo na sanfona de oito baixos, tornando-se um exímio tocador. Na visão de alguns músicos, o melhor tocador dos(as) filhos(as) de Januário. No ano de 1955, já depois do irmão famoso, gravou o primeiro LP e alcançou relativo sucesso com a música: "Xaxadinho das Alagoas". Para saber mais da história do músico, acessar áudio do programa *Memórias do Rádio*, coordenado por Perfelino Neto, na Rádio Educadora FM da Bahia: https://www.youtube.com/watch?v=MC6eFgDru60.

a qual, na primeira viagem com o senhor Aires, marcaria para sempre sua vida, segundo relato do próprio Gonzaga:

> Aquela viagem, posso dizer, assinalou uma mudança radical na minha vida. Foi como uma integração a um outro mundo, a outros costumes. [...] A casa do Sinhô Aires foi para mim uma verdadeira escola. Lá aprendi as primeiras letras, aprendi a falar mais corretamente, a comer na mesa, a me comportar em diversas circunstâncias, *a valorizar-me também* (Gonzaga *apud* Sá, 1978, p. 50, grifo nosso).
>
> Me ensinaram também a comer com garfo e faca, para não fazer feio. Porque naquela época, não havia hotel, então nas nossas andanças nós ficávamos hospedados na casa dos amigos ou dos familiares do coronel, gente fina! Só que quando eu voltava para casa: ah! *eu não queria mais comer de colher, como o resto da família, fiquei enxerido!* (Gonzaga *apud* Dreyfus, 2012, p. 44, grifo nosso).

O acesso privilegiado a um universo completamente diferente da sua casa e povoado levou Luiz Gonzaga a perceber que o trabalho da roça não lhe traria o prestígio desejado e que o mundo era muito maior que o Exu e o Araripe[13]. Mesmo sendo insistentemente convencido a se conformar com um lugar social que lhe parecia reservado, se atentou para o fato de que a vida poderia ser bem mais abundante e agradável e que seu destino poderia ser outro.

Inquieto como era e estimulado pelos filhos do coronel Aires, mudou-se para a cidade de Exu, onde experimentou por pouco tempo a vida de escoteiro. Também se matriculou na escola para avançar na leitura e escrita, apesar de dizer que não era afeito aos estudos. Bem ou mal, já ganhava a vida como sanfoneiro, se vestia com roupas distintas da

---

[13] A Chapada do Araripe corresponde à região da qual o município de Exu faz parte, é uma região rodeada por serras, belezas naturais sendo conhecida por ser um sertão mais úmido, mais verde, pois é banhado pelo rio Brígida. Fazem parte do sertão do Araripe, além de Exu, as cidades de Bodocó, Granito, Ouricuri e Araripina, algumas delas citadas inclusive em famosas músicas de Gonzaga.

família, feitas por alfaiate, e era tido como vaidoso, pois não gostava de andar com qualquer roupa.

Foi nesse momento que Luiz encantou-se por Nazarena, uma jovem branca, de olhos claros e pertencente a uma família com certo poder aquisitivo. Como a moça correspondeu ao namoro, Gonzaga pensou em se casar e organizar a vida pelo Exu, porém, a posição social da pretendente impossibilitou o futuro do casal. Certo dia, em uma atitude impensada e típica de afirmação da masculinidade naquela região e época, o rapaz, que soubera que o padrasto da jovem não queria o namoro e havia lhe insultado por aí, depois de tomar uns goles, e em meio a um aglomerado de pessoas reunidas na feira, desafiou o fazendeiro a repetir o que havia dito na sua ausência.

Por consideração à família de Luiz, o senhor Raimundo decide dispensar o duelo e chama Santana em particular para contar-lhe o ocorrido, ameaçando tomar providências. Indignada e com muita firmeza, Santana arruma os pertences e bate em retirada para casa com Luiz e sua irmã. Chegando em casa, dá-lhe uma surra e exige que o rapaz de 17 anos desista do descabido propósito. Envergonhado e sentindo-se desmoralizado, o jovem traçou e seguiu um plano: fugir de casa até a cidade do Crato[14], vender a sanfona e seguir rumo a Fortaleza, capital do Ceará, onde ingressaria no 23º Batalhão de Caçadores do Exército Brasileiro, em 1930.

No exército, Luiz Gonzaga reforçou os aprendizados de disciplina e obediência adquiridos em casa, e como sempre gostou de música, intencionou fazer parte da orquestra da tropa. Numa primeira tentativa, o maestro lhes pede que dê um *mi-bemol* na sanfona, mas como não conhecia nada de notas musicais e nunca tinha visto uma partitura na vida, não foi aceito no grupo. Ainda assim, torna-se corneteiro da tropa, ganhando o apelido de "bico de aço". Durante esse período, também teve aulas de

---

[14] Cidade economicamente mais desenvolvida da redondeza, situada no estado do Ceará, a 40 km de Exu. Apesar desta pertencer ao estado de Pernambuco, as pessoas daquela região têm uma ligação forte com o Ceará, pelo fato de a capital desse estado estar muito mais próxima do que a capital de Pernambuco, que fica a 700 km. Por isso, Luiz Gonzaga rumou para Fortaleza e não para Recife.

música com o experiente acordeonista e soldado Domingos Ambrósio, em Minas Gerais, e, antes de deixar as Forças Armadas, conseguiu comprar uma boa sanfona.

Importante ressaltar que, nos anos 1930, o Brasil estava vivendo um período de ebulição política, com o fim da Primeira República (1889-1930), também conhecida como "República dos Coronéis", na qual as oligarquias locais, em conluio com os chefes de Estado, ou outras vezes agindo de forma independente, seguiam leis próprias, de acordo com seus interesses. No âmbito nacional, esse período também foi chamado de "política do café com leite", no qual revezavam-se no poder central políticos de São Paulo e de Minas Gerais, dois importantes estados brasileiros, produtores de café e de gado/leite, até que São Paulo rompe o revezamento. Sentindo-se incomodados com essa excludente lógica de comando do poder federal, outros estados (Rio Grande do Sul e Paraíba) se unem a Minas Gerais e, de forma rebelde, tomam o poder, a partir de um golpe armado civil-militar, que derrubou o presidente paulista Washington Luís, dando início à Nova República.

Nesse período, conhecido como a Revolução de 30, que precede o Estado Novo ou a Era Vargas, aconteceram inúmeros motins em diferentes lugares do Brasil e com distintas conotações, desde a Coluna Prestes e outros levantes ligados ao Tenentismo[15], até a intensa atuação dos bandos de cangaceiros na região Nordeste. Nesse tenso terreno, o Exército Brasileiro passa a ter um papel muito importante, atuando ora em oposição às oligarquias rurais e em favor do novo governo, ora aliando-se a essas oligarquias no combate ao "perigo comunista" que rondava o país. Em uma sociedade na qual a participação popular sempre foi

---

[15] O tenentismo foi um movimento político-militar iniciado na década de 1920, quando jovens oficiais de baixa e média patentes do Exército Brasileiro, descontentes com a situação política brasileira e o domínio das oligarquias rurais, iniciaram uma série de mobilizações em vários quartéis do Brasil visando a derrubada da República dos coronéis. Os principais episódios ou grupos que participaram do movimento tenentista foram: a Coluna Prestes, talvez o mais conhecido e ousado, durou mais de dois anos e chegou a reunir cerca de 1.500 homens, que percorreram quase 25 mil km pelo interior do Brasil e passaram por 11 estados – a pé ou a cavalo, buscavam organizar a revolução pela via rural; a Comuna de Manaus; e a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana.

desconsiderada, o nosso sanfoneiro militar encontrava-se atônito, em meio a tanta "revolução".

Na música "Respeita Januário", analisada no terceiro capítulo, Luiz Gonzaga diz: "1930, ingressei nas Forças, revolução como o diabo, tiro como o diabo, nunca dei nenhum, eu queria ser era artista [...]". Num tom brincante, situa o ouvinte sobre sua história, relacionando-a com o contexto vivido pelo país. Segundo seus biógrafos, de fato, o músico atuou em diversos episódios importantes na história do Brasil, a exemplo da Revolução de 30, da perseguição à Coluna Prestes, da Guerra do Chaco – conflito entre a Bolívia e o Paraguai entre os anos de 1932 e 1935 –, entre outros, sem ter a noção exata do que aquilo significava. No Exército, assim como em outras instituições criadas no período colonial para defender as elites que comandavam o país, o esforço de educar os soldados era mínimo, as ordens eram dadas e cumpridas sem discussão. Nas palavras do próprio Gonzaga (*apud* Sá, 1978, p. 76, grifo nosso):

> Eu me alistei em julho. Início de agosto já estava no mundo, na Paraíba, defendendo uma fronteira. Eu, recruta analfabeto, sem jeito pra nada, no meio dessa Revolução. [..] Ninguém entendia direito aquelas ordens que vinham de cima, todas rigorosamente cumpridas, *mas que deixavam um travo*, já que a gente não sabia porque agia dessa ou daquela maneira. [...] Não estávamos a par de nada, não podíamos discutir e nem devíamos. *A disciplina era cega*. Se surgisse no meio da gente um sargento ou um tenente mandando a gente atirar, fosse pra onde fosse, a bala cantava. Essa obediência cega, de bons resultados como princípio de disciplina, podia tornar-se uma arma de dois gumes, um tanto perigosa de ser manejada.

Apesar de afirmar que a disciplina era cega e de se colocar reiteradas vezes como um soldado obediente, Gonzaga afirmou em diversos outros depoimentos que nunca deu um tiro durante os nove anos em que esteve no Exército. Segundo narra, havia prometido ao pai não matar ninguém, mesmo que para isso tivesse que driblar as ordens vinda dos superiores. Também é possível perceber no depoimento que, apesar de admirador

assíduo do Exército e obediente soldado, levantou questionamentos sobre aquele processo, no qual não era visto como sujeito, expressou que sentia "um travo" (não engolia bem aquelas ordens) e argumentou que obediência cega podia ser perigosa.

"Ei Rio de Janeiro, pare o samba três minutos pra eu cantar o meu Baião"[16]

Depois de servir nove anos ao Exército, tempo máximo de permanência permitido, Luiz Gonzaga chega ao Rio de Janeiro em 1939. A ideia inicial era permanecer uns dias na capital do Brasil, onde estava à paisana (sem farda), aguardando um navio que o levaria de volta ao estado de Pernambuco. Queria conhecer o Recife (a capital do estado onde nasceu) e depois regressar para junto da família no Exu, até que um parceiro do batalhão percebe Luiz mexendo na sanfona e o convida para conhecer o Mangue, uma zona de boemia noturna e onde havia casas de prostituição. Por ali, passavam muitos marinheiros estrangeiros à procura de diversão, onde possivelmente o sanfoneiro poderia levantar uns trocados, antes de partir.

Curioso e já se questionando sobre qual rumo tomaria na vida, resolveu conhecer esse lugar promissor e por lá foi ficando. Meio sem jeito, se aproximou de outros músicos que ali se apresentavam, até que conhece Henrique Xavier Pinheiro, "o Baiano do Violão", que lhe apresenta a noite carioca e ainda o convida para morar em sua pequena casa, no Morro de São Carlos, bairro do Estácio de Sá.

Xavier era casado com Leopoldina de Castro Xavier, a Dina, uma simpática jovem, filha de portugueses, que estendeu a Gonzaga o acolhimento familiar daquela vizinhança do morro[17]. Essa amizade foi muito

---

[16] Trecho da música "Baião de São Sebastião", de Humberto Teixeira, 1973, LP: *Luiz Gonzaga* (Odeon).

[17] Importante mencionar que o Rio de Janeiro foi a cidade do Brasil que mais recebeu imigrantes portugueses desde a vinda da família real para o Brasil, em 1808. Como muitos desses portugueses eram pobres e vinham aventurar uma nova condição na sua antiga colônia, foram-se criando comunidades de imigrantes também nas favelas. Além de portugueses, havia uma comunidade italiana no Morro de São Carlos, o que possibilitou uma aproximação menos hierárquica com os(as) negros(as) filhos(as) de ex-escravizados(as) que ali viviam.

importante para o sertanejo recém-chegado ao Rio, pois além da parceria musical com Xavier que lhe abriria algumas portas, o casal se tornaria seus compadres e parceiros de vida.

Empolgado com a nova vida e em meio a tantos músicos vindos de várias partes do país e de fora dele, Gonzaga logo percebeu suas limitações como músico e tratou de abraçar todas as oportunidades que a ele chegavam. Em busca de um lugar ao sol carioca, tocava de tudo – valsa, tango, fado, *foxtrot*, choro, *jazz* etc. – e em qualquer lugar: nas ruas, em bares, em *dancings*, em festas de família, nas esquinas da Lapa, a bordo de navios e, mais especialmente, no agitado bairro do Mangue. Na visão do músico, o Mangue representava "[...] o universo, no seu cosmopolitismo, naquela mistura de línguas, de cores e de fardas. Louros, negros, chinos, brasileiros em diálogo com alemães, russos, polacos, o diabo" (Gonzaga *apud* Sá, 1978, p. 96).

Em paralelo a esse movimentado trabalho, participava insistentemente de *shows* de calouros, que aconteciam ao vivo em importantes rádios cariocas. Mesmo sendo reprovado por diversas vezes, não perdeu a esperança de ser visto por alguém influente no meio artístico. Na busca pelo aprimoramento com o instrumento tocado, tratou de se aproximar e tomar aulas com um dos melhores acordeonistas do Rio de Janeiro, Antenógenes Silva, mais conhecido como o "Mago do Acordeom", um instrumentista premiado internacionalmente, de quem Gonzaga era fã. Sobre seu aluno, testemunha o mestre: "Ele era muito inteligente, aprendia tudo com facilidade. [...] na sanfona, em pouco tempo ele já sabia mais do que eu. Eu não tinha mais o que ensinar" (Silva *apud* Dreyfus, 2012, p. 80).

Ao contrário do que tentam demonstrar, muitos dos admiradores do Rei do Baião, que também escrevem sobre ele, Luiz Gonzaga não veio pronto, não é um "predestinado", como muitas vezes o próprio artista,

---

Nesse contexto, aconteciam as histórias de relações afetivas inter-raciais, muito menos comuns em Portugal, assim foi a história de Xavier, um negro baiano músico com sua amada Dina, uma branca, filha de portugueses pobres.

ao narrar sua história, faz parecer[18]. Além de encontrar inúmeras dificuldades pelo caminho até chegar ao estrelato, o artista teve que, por diversas vezes, recorrer a processos de aprendizagens que lhe faltaram na infância e juventude, mesmo tendo um grande mestre em casa. Em seu percurso formativo, passou por muitos professores, e, com sua argúcia, absorveu o que havia de melhor em cada um, tornando-se, tempos depois, um exímio sanfoneiro, cantor e compositor.

Também, como visto, passou por variados ritmos até que um dia, tocando em um dos bares do Mangue, se depara com um grupo de estudantes universitários do Ceará, que ao saber a origem do tocador, lhes pergunta por que não tocava algo da sua terra, do seu "pé de serra", alegando que estavam saturados de escutar valsas, tangos e fados e também que estavam saudosos de casa. Foi aí que o sanfoneiro se sentiu desafiado e, ao revisitar a memória da infância, retorna dias depois à mesma zona para tocar um "negocinho do Norte"[19] que ele chamou de "vira e mexe".

A reação positiva do público ao resfolego ligeiro da sanfona foi imediata, o que animou o músico e o encorajou a apresentar o *vira e mexe* no *show* de calouros da Rádio Tupi, coordenado por Ary Barroso, o mais cotado da época, onde finalmente conseguiu nota máxima e um bom prêmio em dinheiro.

A partir daí, Luiz passa a perceber que, mesmo naquele contexto cosmopolita tão propício à música estrangeira da moda e ao samba, poderia haver espaço para os ritmos do seu pé de serra e, aos poucos, começa a investir num estilo referenciado no seu chão, o sertão nordestino. Chamo a atenção para o termo "aos poucos", tendo em vista que, para chegar

---

18 Por diversas vezes, Luiz Gonzaga conta que, no dia do seu nascimento, o sr. Januário viu no céu uma "zelação", em outras palavras, uma estrela cadente. Em alguns lugares do Brasil, a zelação simboliza a chegada de bençãos, bons presságios; no caso de Luiz, para seu pai, aquele sinal no céu lhe dizia que esse menino era especial. Não pretendo com esse comentário desprezar o sentimento do sr. Januário, muito menos os saberes tradicionais do povo do sertão, apenas sinalizar que toda história de vida quando publicizada, segundo Bourdieu (2008), é narrada geralmente em um formato romantizado, com início, meio e fim articulados por fatos que dão coerência e sentido coeso à narrativa, o que o autor chamou de "ilusão biográfica".

19 Nesse período, a maioria das pessoas ainda chamava a região Nordeste de Norte.

ao personagem *pop* consagrado como Rei do Baião, aclamado inclusive pela grande mídia da época e recordista na venda de discos, primeiro lhe é imposta uma série de obstáculos e exigências, que aqui nomino de "fronteiras", próprias de um ambiente comercial que estava se consolidando no país.

Havia então um nascente mercado cultural, representado especialmente pela indústria fonográfica e pelo rádio, veículos que atuavam em consonância com a ordem de um Estado autocrático, pautado por uma lógica capitalista e autoritária na qual elege-se uma forma "adequada" de se apresentar/comportar para ser aceito e, consequentemente, atender aos desígnios de um projeto de brasilidade que abre brechas para a "rica cultura/folclore do povo", desde que essas expressões não fujam aos padrões do modelo patriótico do cidadão obediente.

É importante termos em conta que o Rio de Janeiro dos anos 1940, a capital da República, figurava-se simbolicamente como uma espécie de "menina dos olhos do Brasil", um país que se pretendia moderno a todo custo, cujas políticas e discursos do Estado Novo objetivavam concretizar uma imagem, para dentro e para fora, associada à lógica do desenvolvimento, da urbanidade e de um progresso que caminhasse em consonância com os "centros" do mundo, mas sem abrir mão da pauta nacionalista. Influenciado pelos estudos sociológicos de Gilberto Freyre (1933) – que pela primeira vez no campo científico positivou a mestiçagem racial e cultural do país – e pelas contribuições dos modernistas paulistas – que, a exemplo de Mário de Andrade, defendiam o exercício antropofágico de conhecer e devorar os brasis profundos –, Getúlio Vargas e seu aparato intelectivo buscaram aliar o fetiche de uma imagem de modernidade a uma representação que valorizasse o que seria "típico" do país, que apresentasse o Brasil ao mundo com um certo charme tropical mestiço, mas sem deixar escapar de uma ordem social dirigida pelo poder central. A esse projeto deu-se o nome de *nacional-popular*.

Nesse ínterim, o samba, manifestação de origem afro-brasileira, tido até então como coisa de vagabundo, de selvagens ou de "gente perigosa da favela", é eleito símbolo da cultura brasileira (Vianna, 2004). O governo Vargas, através de diversos instrumentos de censura às artes

e à imprensa, tentou a todo custo ditar o enredo da canção, selecionando quem, onde, o que e como cantar o Brasil do pandeiro.

Desse modo, buscou-se dar visibilidade às canções que enalteciam o trabalho, a família, as belezas e o amor à pátria, exaltando os sambistas mais "bem-comportados", de preferência brancos, de classe média, e censurando e excluindo os sambistas inconvenientes e dissonantes da ideologia do trabalhismo. Não à toa, a principal protagonista da brasilidade para o mundo é a portuguesa de pele clara Carmen Miranda, eleita "embaixadora do samba", e não uma mulher negra nascida no berço do samba, no morro, como tantas incríveis que existiam.

Importante ressaltar que, mesmo com todo o aparato repressivo desse governo, a resistência sempre se fez presente. Em seu estudo sobre a dominação ideológica e resistências no contexto do Estado Novo, o historiador Adalberto Paranhos (2016, p. 115) afirma que:

> A cruzada anti-malandragem, desencadeada pelo DIP de 1940 em diante, visou liquidar de vez a relação visceral que uniu historicamente o samba a malandragem. Impulsionada por objetivos 'educativos' e 'civilizadores', sua missão consistia em livrar o samba de tudo que cheirasse a manifestações 'primitivas', a desregramentos da sensualidade e à batucada da ralé do morro. Ele era, pois, algo a ser domado e educado.

Além disso,

> [...] a realidade social, com toda sua teia de relações complexas, muitas delas indesejáveis, fugia, sob vários aspectos, por entre os dedos dos governantes e de distintos grupos e classes sociais comprometidos com a perpetuação de modelos tradicionalistas. Neste jogo de poderes e contrapoderes, nenhuma vontade se impôs de modo absoluto, e os próprios vencedores tiveram que fazer concessões e amargar algumas derrotas, aqui ou ali (Paranhos, 2016, p. 137).

Uma das marcas desse poderoso empreendimento político-ideológico nomeado de Estado Novo foi, a partir da percepção da música e

dos meios de comunicação como catalizadores de um projeto de nação, a criação de um efetivo plano de propaganda política – inspirado pelos governos nazifascistas da Alemanha e da Itália – que evocava a legitimidade do Estado como representante maior de uma imaginada unidade nacional. Ao mesmo tempo, exercia um papel pedagógico, investindo na formação e convocação das massas, do campo e da cidade, para uma atuação comprometida com aquele projeto de brasilidade.

A tônica das mensagens difundidas pelo rádio – veículo de informação e difusão cultural de maior popularidade na época – girava em torno dos conceitos de civismo, trabalho, obediência e grandeza do povo brasileiro. Segundo o historiador Alberto Moby Silva (2008), o "ser brasileiro" passava necessariamente pelo sentimento de comunhão e compromisso com esse novo Brasil, encontrando defensores, inclusive, em parte importante da intelectualidade e de artistas reconhecidos, formadores de opinião. Alguns desses patriotas pertencentes às classes privilegiadas foram convidados a assumir o papel de "guias culturais do povo", ocupando ainda cargos no governo.

O uso enfático da Rádio Nacional[20], aliado à atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha o papel de difundir uma imagem positiva do presidente e censurar toda e qualquer mensagem que destoasse do ideário varguista, fez com que o "Pai dos Pobres" e seu governo durasse até o ano de 1945, quando, através de um golpe militar, o então presidente Getúlio Vargas é obrigado a deixar o cargo, retornando através do voto direto em 1951.

As tensões e disputas em torno desse contexto de construção da identidade nacional será retomada no próximo capítulo. Nesse momento, aponto pistas para compreendermos o terreno no qual a nossa personagem sertaneja, negra-mestiça, está inserida e pensarmos como o projeto nacionalista popular de Vargas trouxe para ele entraves, mas também algumas benesses.

---

[20] Em 1936, Vargas decide estatizar a Rádio Nacional investindo muitos recursos para que esta chegasse aos mais longínquos recantos do país, sempre exercendo um papel unificador e pedagógico no sentido de civilizar a população e desenvolver aquela nação, vista até os anos 1930 como dispersa e atrasada (Paes, 2009).

Os entraves principais estariam relacionados a um ideal de perfil do artista/músico "sugerido" pelo rádio e pelas gravadoras, segundo o qual o falar, o andar, o vestir e, consequentemente, o cantar (timbre e modulação de voz) deveriam estar afinados com os padrões de um Brasil branco, moderno e civilizado (Paranhos, 2016).

Esses valores estéticos em nada favoreciam o tocador de sanfona de voz grossa, expansiva, anasalada e carregada de um sotaque que poderia denunciar que o Rio de Janeiro dos anos 1940 não passava de um aglomerado de "nortistas sem educação", pobres, mestiços, fugidos das secas e dos infortúnios daquela região "atrasada", que aportaram nesse país do futuro para manchar sua imagem idealizada.

Nesse contexto, um dos recados mais explícitos sobre sua inadequada presença em um lugar de prestígio no circuito cultural brasileiro lhe foi trazido de forma dura e direta. Em 1941, já contratado como instrumentista pela Rádio Tamoio, Luiz Gonzaga foi proibido de soltar a voz para o grande público. O músico já cantava em *dancings* e em outras rádios menos famosas, havia gravado músicas como instrumentista, além de ter também canções de sua composição gravadas por outros cantores.

Certamente por considerar que tinha conquistado um lugar no mercado como músico, resolveu cantar "Dezessete e setecentos", música de sua autoria em parceria com Miguel Lima. Ao saber do feito, o diretor da rádio, na época o sr. Fernando Lobo, ordena que se fixe um cartaz no auditório da rádio proibindo o músico de cantar. Desapontado, porém destemido, logo em seguida aceita o convite de um locutor que coordenava um programa na mesma rádio e que, discordando da opinião do diretor, convida-o para cantar no seu programa. Logo em seguida o sanfoneiro é demitido.

Depois da frustração de não poder compor a orquestra do exército, justamente por não acessar a linguagem erudita da música, esse episódio talvez tenha sido o que mais afetou a autoestima, sempre tão elevada, da nossa persistente personagem. Segundo narra, encontrava-se nesse período cabisbaixo, desanimado e inseguro, sabendo que tinha dentro de si a capacidade de cantar um Brasil profundo, vivo, criativo, mas sentia-se incompreendido por seus pares.

Ao se dar conta que estava desempregado, volta a procurar velhos conhecidos e, numa dessas tentativas, recebe a notícia que um diretor da Rádio Nacional estava pensando no seu nome para se apresentar no programa *Alma do Sertão.* Melhor novidade não poderia haver, pois a Rádio Nacional era simplesmente a rádio mais importante do país, onde tocavam todos(as) os(as) seus(uas) ídolos(as), com maior alcance de audiência, portanto, de maior prestígio. Juntamente com essa boa nova, fora convidado pela RCA Victor para gravar um disco solo, porém, apenas como instrumentista, sendo logo advertido que por lá já havia cantores em demasia.

Decidido a tornar-se cantor, Luiz Gonzaga logo inventa uma daquelas "histórias caprichadas" que o levaria direto ao seu intento e, assim, se lança: "pois o que eu quero ser na RCA é sanfoneiro mesmo. Para cantar eu acabo de ser convidado pelo Felisberto Martins para gravar na Odeon (gravadora concorrente da RCA)" (Gonzaga *apud* Sá, 1978, p. 122). Irritado com essa possibilidade, o diretor da RCA Victor afirma ser impossível uma dupla atuação, pois o músico era exclusivo da sua gravadora. Sem outra alternativa e visando não perder para a concorrência, acaba por aceitar a ideia do músico, mas com algumas restrições: Gonzaga faria uma espécie de teste, colocaria voz em uma canção e ele, seu diretor, avaliaria a experiência pela recepção do público.

O resultado foi positivo para o sanfoneiro, pois apesar do sucesso da gravação "Dança Mariquinha" (1945, letra de Miguel Lima e música de Luiz Gonzaga) não ter sido estrondoso, no final do mês recebeu um aumento de salário e, a partir daí, não parou mais de gravar a voz em discos, seguindo rumo ao sucesso. Nesse período, já conseguia mandar algum dinheiro para a família no Exu, o que era recebido com muita alegria e orgulho pela mãe.

Ainda em 1944, conhece Odaléia Guedes dos Santos, uma jovem que trazia o expresso desejo de se firmar na vida artística. Encontraram-se na região do Mangue, ele atuando como instrumentista e cantor e ela dividindo o tempo entre cantar, dançar (era sambista e dançarina de salão) e compor. Odaléia fazia parte do coro principal de Erasmo Silva, um conhecido cantor de rádio, sendo contratada como *crooner* para gravações

também de outros(as) artistas, pois sua voz se destacava no coro. Simultaneamente, trabalhava num *dancing* como dançarina de aluguel.

O romance entre os dois não duraria muito tempo e, segundo todas as testemunhas próximas ao casal, essa teria sido uma relação intensa, permeada por muita paixão, mas também muito conflituosa. Entre idas e vindas, Léia (como era chamada) engravida, o que agravou os problemas do casal, pois ela desejava seguir carreira artística e ele queria uma esposa dona de casa.

Os desentendimentos resultam em uma separação, na qual o casal só reataria após o nascimento do filho, em setembro de 1945. Luiz Gonzaga registra o menino com seu próprio nome: Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior e, na esperança de que tudo se arranje, leva a mulher e o filho para viverem juntos com ele na mesma casa. Meses depois, Odaléia contrai tuberculose, precisando se afastar da família, e cerca de dois anos depois vem a falecer (aos 22 anos de idade). Nesse ínterim, Luiz Gonzaga já estava de casamento marcado com a pernambucana residente no Rio de Janeiro Helena Cavalcanti, que viria a ser sua esposa até quase o final da vida.

No acesso às poucas fontes existentes sobre Odaléia, é possível notar o quanto a presença da dançarina na vida de Gonzaga parecia perturbá-lo. Segundo Echeverria (2012), ela foi a primeira grande paixão de Gonzaga na vida adulta, trazendo para si consideráveis desafios, entre eles, o de assumir para a família e para a sociedade uma mulher que não fazia o tipo "moça de família". Como se sabe, Odaléia tinha uma profissão e sonhos nada convencionais para uma família tradicional e mesmo sendo um homem aberto aos valores da modernidade no tocante à arte, Luiz Gonzaga, como a maioria dos homens da época, apresentava um comportamento bastante conservador e machista na relação com as mulheres. Não à toa, se envolve e se apaixona por várias mulheres ligadas às artes, mas procura casar-se com uma mulher estilo recatada e prendada, que pudesse cumprir o papel que, para ele, estava relegado às mulheres: cuidar da casa, dos filhos e do marido. No caso de Helena, coube a ela ainda cuidar da extensa família de Gonzaga que veio morar no Rio de Janeiro, logo depois do casamento.

Havia também o receio de que aquele cenário – filho pequeno, esposa, e ele exercendo o papel de provedor da família – pudesse representar um entrave para o alcance das suas metas profissionais. No período do nascimento de Luizinho, o sanfoneiro já estava a um passo do estrelato. As atitudes e decisões tomadas por ele mostram um Gonzaga dividido entre a obrigação em honrar aquele compromisso – como lhe fora ensinado por sua família católica e correta – e, consequentemente, adiar seus sonhos, ou abandonar essa nova família e seguir adiante intocável.

A fatalidade da doença contraída por Odaléia acabou por direcionar o futuro da recém-criada família, o que acelerou, de certo modo, as tomadas de decisão do músico. Desse modo, Luiz Gonzaga encaminhou Odaléia para tratamento em uma clínica de saúde e pediu ajuda dos padrinhos de Luizinho, seus amigos Dina e Xavier, para ficarem com o menino temporariamente.

O desenrolar dessa história e algumas reflexões sobre esta será tratada com mais detalhes na seção seguinte, quando apresentarei a história de Luiz Gonzaga Júnior. No momento, chamo a atenção apenas para o fato de que esse importante evento não alterou em nada o plano de rota de Luiz Gonzaga que, de modo pragmático, seguiu na busca da concretude dos seus sonhos. Em uma sociedade patriarcal como a nossa, o nascimento de um filho na vida de um homem pouco afeta as metas e percurso profissional deste, mesmo nos casos em que o filho tenha ficado órfão de mãe, como é o caso de Luizinho.

Percebendo que as portas estavam se abrindo e que o desejo de se tornar um cantor de sucesso estava mais perto de se realizar, Gonzaga se dá conta de que a condição de semianalfabeto seria mais uma fronteira a limitar sua atuação no mundo profissional da música. Mesmo sendo um homem muito inteligente, cheio de ideias, bom tocador e com um projeto definido em mente – cantar as coisas do sertão no Sul/Sudeste –, inicia a busca por um parceiro musical que pudesse colocar letra nas melodias e histórias que ele (re)inventava, a partir das memórias da infância na roça, dos materiais sonoros trazidos na bagagem e da experiência de vida de sertanejo migrante, que atravessou o país e aportou na cidade maravilhosa.

Procurava um letrista que pudesse traduzir essas mensagens e narrativas, alguém que compreendesse a riqueza cultural do Nordeste e, ao mesmo tempo, transitasse pelas normas e restrições de um mercado e de uma sociedade que ele bem conhecia. Depois de algumas experiências não tão exitosas, conhece em 1945 Humberto Teixeira[21], um advogado cearense de classe média que morava no Rio de Janeiro há muitos anos e que, como homem branco, letrado e exímio poeta e músico (por paixão), trafegava com familiaridade e facilidade pelos seletos circuitos artísticos do Rio. Nas palavras do cantor:

> Eu queria cantar o Nordeste, eu tinha a música, tinha o tema. O que eu não sabia era continuar. Eu precisava de um poeta que soubesse escrever aquilo que eu tinha na cabeça, de um homem culto para me ensinar as coisas que eu não sabia. Eu sempre fui bom ouvidor. Cheguei até a enganar que era culto! (Gonzaga *apud* Dreyfus, 2012, p. 109).

A partir desse e de outros depoimentos, percebe-se que Luiz Gonzaga sabia muito bem aonde queria chegar e o que queria dizer, e, assim, ao longo da vida, foi travando batalhas, sabendo esperar a vez, conquistando e agarrando oportunidades de forma incansável. Podemos dizer que o músico utilizou *estratégias gingadas* certeiras para transpor fronteiras e chegar ao lugar desejado: um palco e um público que ele comandava como um rei. Seduzia, encantava e brilhava, mas, para isso, teve que lutar muito, como ele mesmo diz: "*Eu penei, mas aqui cheguei*".

Com o doutor Humberto lançou o primeiro sucesso de público, em 1945, um xote[22] autobiográfico chamado "No meu pé de serra", que,

---

[21] Humberto Cavalcanti Teixeira nasceu em Iguatu, no sertão do Ceará, em 1915. Desde criança envolveu-se com música, aos 15 anos mudou-se para o Rio de Janeiro para ampliar seus estudos, formando-se em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1954, tornou-se deputado federal pelo Ceará, destacando-se na defesa da valorização da música brasileira e dos direitos autorais. Faleceu em outubro de 1979. Para saber mais sobre esse importante brasileiro, ver o documentário *O Homem que engarrafava nuvens* (2014). Ver também Albin (2006).

[22] Versão abrasileirada de *schottisch* (Dreyfus, 2012, p. 110).

na voz do próprio Luiz Gonzaga, tematizou a saudade, a possibilidade de voltar para o sertão, um sertão do bem viver, onde se dança, trabalha, festeja e se tem de tudo. É no ano seguinte que a dupla encontra o grande filão da música que queria produzir e entra de vez para a história da música brasileira. Recria e dissemina o baião, um ritmo musical de origem rural, tocado pelos repentistas nas feiras do Nordeste. O baião era uma espécie de introdução feita na viola, para preparar a entrada do trovador no seu repente. Durante sua execução, era possível verificar a afinação da viola e ainda arquitetar as estrofes em resposta ao seu "opositor", também repentista.

Segundo o autor do livro *A sociologia de um gênero: o baião* (2012), Elder P. Maia Alves, a expressão "baião" seria uma corruptela da palavra "baiano", sendo derivado de danças e festejos do interior do Nordeste. O termo é conhecido desde o século XIX e foi transformado em gênero musical popular e urbano a partir da década de 1940 por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Apesar de ser considerado uma expressão cultural originária do sertão nordestino, o baião tem referência direta das danças afro-brasileiras, a exemplo do lundu e da umbigada, bailados considerados lascivos. Deriva de um misto de dança, poesia e música, cujas cantigas são sempre acompanhadas de viola e pandeiro. Segundo Câmara Cascudo (2020), além das influências africanas, o baião bebe também dos boleros e da música latina de um modo geral, influências importantes na formatação da sua estética.

É consenso entre os(as) estudiosos(as) do gênero e historiadores(as) que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foram os responsáveis por estilizar, atualizar e popularizar esse gênero musical. Alves (2012) chama a atenção para o fato de que os músicos que deram visibilidade em nível nacional ao baião realizaram todo um trabalho de atualização desse ritmo, transformando-o em gênero musical, inserindo a sanfona como instrumento principal e trazendo mudanças no que se refere à forma de dançar.

Embora o termo seja exatamente o mesmo do ritmo remoto dos rincões do Brasil, as canções criadas por Gonzaga e Teixeira, especialmente a música "Baião", que aparece no cenário nacional como uma espécie de

manifesto em defesa do gênero, literalmente ensina o ouvinte a dançar. Sugere que se convide a parceira para dançar bem aconchegada "junto ao coração" e, num misto de inspiração das danças modernas de salão, vindas da Europa, com uma recriação das *memórias lúdico-orais rurais* (Alves, 2012), a dupla realiza um processo criativo pautado no que chamamos hoje de tradução cultural. Vejamos a música "Baião":

Eu vou mostrar pra vocês
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção

Morena chegue pra cá,
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei, balanceio,
Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê,
Que as outras danças não têm
Quem quiser só dizer,
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião

Eu já cantei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém
Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião.

Importante ressaltar que o lançamento do "Baião" foi meticulosamente planejado por seus (re)criadores, que estudaram vários ritmos nordestinos e decidiram apostar nesse. Como Luiz Gonzaga ainda estava se projetando como cantor no mercado fonográfico, a música foi inicialmente gravada pelo já famoso conjunto Quatro Ases e um Coringa; é só depois de dois anos que o sanfoneiro empresta a voz a uma interpretação

da canção, sendo sucesso absoluto com grande vendagem de discos[23]. Ainda sobre o lançamento do gênero, nos diz Humberto Teixeira (*apud* Dreyfus, 2012, p. 112):

> A ideia de Luiz era fazer uma grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que, ao contrário de outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira...), que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião, houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e, portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial foi escolhido para essa estilização foi o baião: e isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga e só da cabeça dele.

Apesar do dr. Humberto, mais tarde apelidado de "Doutor do Baião", afirmar nesse depoimento que toda a ideia partiu da cabeça de Luiz, é sabido por outros(as) estudiosos(as) que a dupla passou meses estudando os ritmos de origem nordestina para a escolha do carro-chefe do sucesso. Também é nítida a importância dessa parceria para o alcance do auge da fama de Luiz Gonzaga.

O sanfoneiro continuou a realizar parcerias musicais até o fim da vida, sendo que os maiores sucessos da carreira ou os mais marcantes tiveram a participação de Teixeira e de Zé Dantas[24] – médico pernambucano,

---

[23] Além de todo o sucesso que fez na gravação do grupo Quatro Ases e um Coringa, "Baião" foi gravada em inglês por Carmen Miranda, em 1950, ganhando a cena internacional. Outras composições que se espalharam com gravações fora do Brasil nesse período foram: "Juazeiro", na voz da cantora de *jazz* norte-americana Peggy Lee, em 1953, gerando, inclusive, uma polêmica sobre direitos autorais, visto que os nomes dos autores não foram citados e eles nunca receberam os direitos autorais. Como Humberto Teixeira era advogado e poliglota, tentou reaver a injustiça, foi aos Estados Unidos exigir os direitos autorais, mas a justiça americana deu a causa como perdida sob o argumento de tratar-se de uma reprodução do folclore brasileiro. Ainda assim, "a gravadora americana, a *Capitol*, foi obrigada a retirar os discos do mercado" (Dreyfrus, 2012, p. 134). Também as músicas "Paraíba" e "Baião de dois" foram gravadas em japonês, por Keiko Ikuta, em 1958. Para ouvir a música "Baião", acessar o *link*: https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/261208.

[24] José de Souza Dantas Filho era natural de Carnaíba, interior do estado de Pernambuco. Filho de família abastada, formou-se em medicina em 1949, mudando-se no ano seguinte

também morador do Rio de Janeiro, considerado o segundo mais importante parceiro do Rei do Baião –, além de João Silva, também pernambucano, que se aproximou do sanfoneiro num tempo posterior, de 1964 até o fim da carreira deste, sendo fundamental para retroalimentar a vivacidade e criatividade do repertório.

No final da década de 1940, a RCA Victor, gravadora para a qual tinha contrato, suspendeu a produção de outros artistas para dar exclusividade a Luiz Gonzaga, que chegou a gravar um disco por mês, um dado raro entre os grandes artistas do Brasil.

Segundo estudiosos(as) da música brasileira, a exemplo de Elder Maia Alves (2012) e Hermano Vianna (2004), antes da chegada ou da popularização do rádio e do disco, a cena musical da cidade do Rio de Janeiro foi tomada pela presença de inúmeros grupos chamados de "regionais". Esses grupos traziam para o recém-criado contexto urbano carioca uma sonoridade mestiça, lida pelos intelectuais da época como rural e folclórica. Nesse contexto, então, pergunto: afinal, o que não era rural no início do século XX? Entre esses grupos, destacou-se o Grupo do Caxangá (1913), que anos depois daria origem aos Oito Batutas, de onde vieram ilustres nomes do samba brasileiro, como Donga e Pixinguinha. Outro importante grupo de sonoridade "regional" sertaneja foi o Bando dos Tangarás, que contou com a participação de Noel Rosa e João de Barro.

Não adentrarei na importante discussão sobre as células formadoras da música popular brasileira, por não ser o foco do livro, mas no que diz respeito à obra de Luiz Gonzaga, importa destacar tanto a ideia de que a música brasileira não possui uma origem única e pura, quanto que antes de Gonzaga e seus parceiros pautarem o sertão no Rio de Janeiro, outros músicos e grupos já haviam aberto esse caminho.

---

para o Rio de Janeiro. Interessado por música desde jovem, compunha e escrevia artigos sobre música popular e folclore brasileiro. No início da parceria com Gonzaga, pediu que esse omitisse seu nome das composições, temendo a perda da mesada ofertada pelo pai. Morreu aos 41 anos por complicações no fígado, em plena atividade criativa. Para saber mais sobre Zé Dantas, ver: Ferretti (1988).

Compondo uma personagem: "ele próprio é o sertão"

Voltando à ideia das fronteiras culturais que determinam quem deve estar dentro e quem deve estar fora da cena cultural, e pensando como nossa personagem se viu enredada em tantas fronteiras, destacarei aqui um dos elementos que considero fundamental para a composição do artista como o Rei do Baião. Como nos demais obstáculos, a opção feita pelo sanfoneiro por uma afirmação identitária lhe custou acionar muito das *estratégias gingadas* para ser aceito e mesmo aplaudido: refiro-me aos signos visuais representados pela vestimenta adotada no final dos anos 1940, que o acompanhariam até o final da vida.

Como podemos verificar nas imagens a seguir (Figuras 5 e 6), Luiz Gonzaga decide adotar um figurino muito singular criado por ele, uma fusão de dois emblemáticos personagens do sertão/Nordeste: o vaqueiro e o cangaceiro. Para marcar visualmente sua presença na mídia e nos palcos, concebeu um visual compatível com a obra e com o título que ele tanto honrava de "Rei do Baião".

O que chama a atenção em relação ao figurino e ao que este representa é que, mesmo estando no auge da fama, fazendo sucesso como cantor, com grande vendagem de discos e como garoto propaganda de várias marcas comerciais, Gonzagão teve que, mais uma vez, acionar a astúcia, a *estratégia gingada* para driblar a proibição de utilização do traje que foi feita pela emissora, com a qual tinha contrato. Segundo o próprio artista, no final dos anos 1940, a Rádio Nacional exigia que seus músicos utilizassem trajes oficiais (*smoking*/*summer*) para as apresentações ao vivo, no auditório da rádio.

Como Luiz Gonzaga já havia observado que o colega Pedro Raimundo, acordeonista também como ele, se apresentava de bombacha e chapéu, traje típico do gaúcho do Rio Grande do Sul e fazia grande sucesso, pensou: se "o carioca tinha sua camisa listrada, o baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro. Mas, e o nordestino?

FIGURA 5
Luiz Gonzaga com vestimentas de couro, em 1955
Fonte: Fonteles (2010).

FIGURA 6
Luiz Gonzaga com vestimentas de couro, anos 1980
Fonte: *site* Letras (c2023).

Eu tinha a oportunidade de criar sua característica, e a única coisa que me vinha à cabeça era Lampião..."[25] (Gonzaga *apud* Dreyfus, 2012, p. 134).

Foi então que pediu à mãe que lhe enviasse alguns artefatos de couro, feitos na região do Cariri, e chegou à Rádio Nacional portando um chapéu de cangaceiro. Antes de entrar no auditório, foi repreendido pelo então diretor artístico da emissora, Floriano Faissal: "Para onde você vai? Marginal, aqui não. Roupa de cangaceiro, aqui não, pode guardar o chapéu" (Dreyfus, 2012, p. 136).

Não é preciso ser estudiosa de moda para saber que, nas sociedades modernas, a indumentária constitui-se um forte marcador de classe, gênero, origem geográfica e geração. Numa sociedade supostamente civilizada e moderna como a do Rio de Janeiro do século XX, dar espaço e visibilidade a personagens que representavam um Brasil atrasado, pobre e, o pior, um Brasil desobediente, poderia causar muitos desconfortos. Leio a proibição ao uso de um figurino referenciado no Nordeste, nesse caso no cangaço, como uma evidente tentativa de apagamento da presença do que essa região representava no âmbito do Brasil moderno, supostamente um Brasil oficial.

Diante dessa nova fronteira, o que faria o sanfoneiro para conseguir se apresentar exatamente como planejou? Mesmo sentindo-se injustiçado, o astucioso artista não contestou a ordem do diretor artístico, em outras palavras, não bateu de frente com o "patrão". Aprendera desde cedo a não contrariar seus superiores, mas, também como filho da diáspora africana, aprendera desde cedo a não desistir. Foi então que, num golpe de mestre, utiliza mais uma vez uma das suas *estratégias gingadas* e executa o seguinte plano: como já tinha lugar garantido na mídia da época, Luiz Gonzaga começa a aparecer em todas as capas de revista,

---

[25] Durante a existência do cangaço, muitos foram os líderes cangaceiros que ganharam fama de valente e mesmo sanguinário. O mais conhecido da história do cangaço é Virgulino Ferreira, o famoso Lampião, conhecido como "Rei do Cangaço", cujo bando introduziu a presença de mulheres no movimento, sendo sua esposa Maria Bonita também muito conhecida e estudada na história do Brasil. Lampião e Maria Bonita, com sua estética, inspiraram e ainda inspiram muitos artistas no campo da moda. Influenciaram, inclusive, Gonzagão, estando presentes também no cinema brasileiro, até os dias atuais. Para saber mais sobre o cangaço e Lampião, ver: Mello (2018).

jornais, *shows*, propagandas de produtos diversos[26] e em outros espaços de visibilidade fora da Rádio com a indumentária escolhida. Bingo! Como num movimento crescente, consegue então tornar sua performance ainda mais marcante, até que, em uma das apresentações na Rádio Nacional, o mesmo diretor que o reprimiu pergunta: "*Luiz, onde está aquele seu chapéu?*".

A partir daí, Gonzaga passa a se apresentar, inclusive na Rádio Nacional, com o chapéu de cangaceiro mesmo quando utiliza roupas mais alinhadas. Vejamos nas imagens a seguir (Figuras 7, 8 e 9) como se deu o processo de construção dessa personagem, imortalizada na memória dos(as) brasileiros(as).

Conforme podemos verificar nas imagens, a composição da personagem se deu processualmente, indo, no início da carreira, de uma vestimenta culturalmente bem-comportada (Figura 7), passando a introduzir, entre o final dos anos 1940 e início dos 1950, alguns acessórios que fazem referência ao Sertão/Nordeste (Figura 8), até a adoção, a partir dos anos 1950, de um figurino totalmente referenciado na construção identitária sertaneja/nordestina, trajando-se por inteiro com símbolos que representam a região (Figura 9).

Como aparece na Figura 7, na primeira década da carreira como músico, Gonzaga se apresentava sempre de terno e gravata, muito bem alinhado, cabelos bem cortados, olhar galanteador e sorriso comedido. Certamente, além de seguir uma direção de arte do fotógrafo, o artista do sertão tinha consciência, desde que chegou ao Sudeste, que, para ser aceito no meio artístico, era necessário adaptar-se à cultura urbana civilizada, ou seja, era importante vestir, falar, comer, dançar, enfim, se comportar o mais próximo possível das gentes da cidade grande. E, "uma vez que falar é existir para o outro", Frantz Fanon (2008, p. 34), referindo-se ao fenômeno da linguagem no processo de aculturação, nos lembra:

---

[26] No auge da carreira, Luiz Gonzaga atuou como garoto propaganda de inúmeras marcas comerciais, a exemplo da bebida Martine, do Baú da Felicidade e da bicicleta Monark, entre outras (Fonteles, 2010).

FIGURA 7
Luiz Gonzaga no início da fama, meados dos anos 1940
Fonte: jornal *GGN* (2010)[27].

[27] Ver em: https://jornalggn.com.br/noticia/o-inventor-do-sertao-luiz-gonzaga/.

FIGURA 8
Luiz Gonzaga já famoso, no final dos anos 1940
Fonte: Fonteles (2010).

FIGURA 9
Luiz Gonzaga em 1955, portando figurino completo: gibão, perneira e chapéu de couro
Fonte: Instituto Moreira Salles ([2015])[28].

[28] Ver em: https://ims.com.br/?s=luiz+gonzaga.

> Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará a sua selva.

Apesar de Fanon reportar-se mais especificamente ao povo antilhano em relação ao mundo colonial francês, seu pensamento nos remete diretamente à lógica colonial que se reproduz internamente nos países colonizados, como é o caso do Brasil, cuja região eleita para representar oficialmente o nacional ou o Brasil ideal seria o Sul/Sudeste, e não a região de onde Luiz Gonzaga vinha, o Norte/Nordeste[29]. Como demonstra no depoimento a seguir, Gonzaga (*apud* Dreyfus, 2012, p. 81) tinha plena consciência do terreno onde estava pisando: "Ninguém sabia que eu era nordestino, eu já era um malandro, me atirava no meio dos crioulos, vestido igual a eles, até cantava samba nas gafieiras. Eu tinha interesse em me adaptar ao sotaque carioca. Sotaque nordestino, havia muito tempo que eu já tinha perdido".

Já no final dos anos 1940, depois de alcançar grande sucesso com o lançamento do baião e já com carreira consolidada, Luiz vai se desvencilhando dos ritmos tidos como urbanos e estrangeiros que, até então, compunham seu repertório, e mergulha cada vez mais no universo sonoro sertanejo/nordestino. Além de ser o responsável por introduzir ou expandir uma série de ritmos (xote, xaxado, baião) antes pouco conhecidos no universo metropolitano do Sul/Sudeste, deseja tornar-se ele próprio o maior representante da sua cultura, e, para isso, concebe esse vestuário espetacular que fusiona figuras emblemáticas do Nordeste.

---

[29] Algumas vezes utilizarei o termo "Sul/Sudeste", bem como "Norte/Nordeste". Essa junção ou indefinição se deve ao fato de que, no período histórico tratado, a divisão regional do Brasil encontra-se em processo de definição. A primeira divisão oficial se deu em 1942, com a criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no período do Estado Novo. Antes disso, o Brasil passou por diversos ensaios de divisão que variavam entre cinco e dez agrupamentos regionais. Até então, a região Nordeste era denominada de Norte e a região Sudeste de Sul. Para saber mais sobre esse processo, ver Contel (2014).

Somente nos anos 1950 é que adota o figurino totalmente referenciado na construção identitária sertaneja/nordestina, trajando-se dos pés à cabeça com símbolos que representam aquela região. Além de gibão, perneiras, chinelos e luva de couro, indumentária própria do vaqueiro, na cabeça, Gonzaga coloca um chapéu também de couro, porém simbolizando outro personagem muito marcante no imaginário nacional: o cangaceiro Lampião, uma figura polêmica que povoa o imaginário nacional, de quem Gonzaga era fã incondicional.

O Rei do Cangaço, como era chamado Lampião, foi e ainda é visto por muitos – estudiosos(as) e curiosos(as) – como um herói dos sertões, destemido e ágil, um representante da mais pura valentia do homem do Nordeste e uma vítima da violência entre famílias, muito comum na região e na época. Por outros(as), especialmente pelo Estado e pela mídia da época, pelos discursos oficiais, era visto como um bandido, facínora cruel e sanguinário, um perigo para a sociedade de bem.

Heróis ou bandidos, o fato é que os bandos de cangaceiros que atuaram durante os anos 1920 e 1930 no Nordeste brasileiro funcionavam como um poder paralelo ao Estado e às autoridades locais – representadas pela Igreja Católica e pelos coronéis que dominavam a política local/regional –, ora defendendo e protegendo os mais humildes, ora confrontando com violência quem ousasse intervir no seu caminho ou os traísse. As leituras sobre a caracterização do Rei do Baião são diversas. A percepção trazida aqui considera bastante audaciosa a atitude do artista de escolher símbolos que, além de não estarem em consonância com as representações de um ideal de Brasil da época, confrontam tais representações.

Suponho que o sucesso que obteve até o fim da vida – às vezes com maior visibilidade, às vezes ocupando espaços menos badalados – sem criar opositores diz muito da capacidade do artista em articular objetividade com maleabilidade, tenacidade e plasticidade, da aptidão para negociação cultural, através do uso de *estratégias gingadas*, um modo de atuar próprio das populações afro-brasileiras que se utilizam de uma inteligência multifacetada para alcançar o seu objetivo. No caso do nosso personagem, é visível como ele dribla os cercos que obstruem o seu caminho, sem necessariamente ir para o embate com seus opositores/opressores,

um *modus operandi* necessário para sobrevivência às imposições de um mercado cultural e um governo que não viam com bons olhos a exaltação do cangaço.

Desse modo, em um processo paradigmático de negociação com a cultura hegemônica sudestina, a personagem referenciada no território construído como a "outridade" do Brasil moderno ganhou os holofotes e se impôs. Ao se definir visualmente, o artista pautou seu lugar de origem, abrindo portas para toda uma geração de músicos que viriam depois dele, a exemplo de Dominguinhos, Fagner, Alceu Valença, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Belchior, entre muitos(as) outros(as). Todos estes artistas de alcance nacional, mas que a crítica cultural e a grande mídia sudestina teimam em classificar como "artistas regionais".

Um fato que vale a pena mencionar ainda na trajetória do Rei refere-se à vinda da sua família para o Rio de Janeiro em 1950. Depois de casados, Luiz Gonzaga e Helena foram morar numa casa grande no bairro do Cachambi, onde davam muitas festas com convidados(as) famosos(as) e onde aos fundos havia uma pequena casa que serviu de morada à família recém-chegada do Exu. Das cantorias em casa, Gonzaga resolveu convidar as três irmãs – Socorro, Muniz e Chiquinha – para fazerem coro em algumas canções, as quais passaram então a se apresentar em rádios e programas de auditório, assim como o velho Januário[30] que participou de alguns discos do filho famoso. Nesse período, José Januário, irmão do meio, que adotou o nome artístico de Zé Gonzaga, já seguia carreira solo com relativo sucesso.

Em 1952, reunindo quase toda a família, Luiz Gonzaga comandou na Rádio Tupi-Tamoio a série intitulada Os Sete Gonzaga, grupo que contava com o pai Januário no fole e seis dos nove filhos (Luiz Gonzaga, Severino, Zé Gonzaga, Socorro, Chiquinha e Aloísio); todos tocavam ou

---

[30] O velho Januário não se acostumou à vida regrada da cidade grande, sentia saudade de tudo do Araripe e decidiu retornar. Santana ficou porque queria acompanhar as filhas que estavam entrando para a vida artística, coisa que ela desaprovava completamente, mas foi convencida por Gonzaga da importância dessa experiência para as jovens. Só em 1952 é que o filho convence Januário a voltar para o Rio, pois havia comprado um sítio em Santa Cruz da Serra para o pai morar, estando a 40 km do centro da cidade.

cantavam (ver Figuras 10 e 11). Segundo Dreyfus (2012), o grupo marcou forte presença no cenário musical no São João daquele ano, dando entrevistas, aparecendo em revistas importantes da época como a Revista *O Cruzeiro* e em diversos jornais do Rio de Janeiro. na próxima página, imagens da família musical.

No meio das apresentações, o conjunto ficou reduzido a seis membros, pois Zé Gonzaga embarcou para uma excursão na França, comandada pelo jornalista Assis Chateaubriand, proprietário de um grande grupo de mídia no Brasil. Gonzagão, que havia sido convidado antes do irmão, recusou o convite por não haver cachê, e ficou zangado com José por ter aceito ir no seu lugar. Segundo Vieira e Khoury (2012), Luiz e Zé Gonzaga tinham muitos problemas na relação desde que José chegou ao Rio, tanto é que, a partir de uma briga entre os dois, Luiz decide, de forma autoritária, acabar com o conjunto dos Sete que havia sido contratado para mais uma temporada na Rádio Tupi-Tamoio, com patrocínio dos colírios Moura Brasil.

Segundo depoimento de Chiquinha a Dreyfus (2012), Zé Gonzaga havia convidado as irmãs para fazerem coro para ele numa rádio, enquanto Luiz estava viajando. O conjunto iria reestrear dali a uma semana, quando, ao saber do ocorrido, Luiz Gonzaga, de modo intempestivo e autoritário, decidiu acabar com o grupo. Desse fato, ficaram as expectativas frustradas dos(as) irmãos(ãs) – especialmente de Chiquinha, que desejava seguir carreira artística – e uma música de sucesso composta e gravada por Zé Gonzaga chamada: "Nós era sete".

No final dos anos 1950 até final dos anos 1960, Luiz Gonzaga viveu um período de baixa visibilidade na mídia sudestina e com menor produção artística, chegando a pensar em se retirar do cenário cultural e se aposentar[31]. Em um período no qual parte dos(as) brasileiros(as) acreditavam que finalmente o país entrara na tão sonhada modernidade, ancorados(as) pelo *slogan* do presidente Juscelino Kubitschek de fazer o país avançar "50 anos em 5": Brasília, bossa-nova, cinema novo, jovem

[31] Apesar da baixa visibilidade, nunca parou de produzir e nem de rodar o Brasil, fazendo *shows* de modo ininterrupto.

FIGURA 10
Os Sete Gonzaga: Aloísio, Socorro, Luiz Gonzaga, Januário, Severino, Zé Gonzaga e Chiquinha
Fonte: Fonteles (2010).

FIGURA 11
Os Sete Gonzaga em ensaio
Fonte: Fonteles (2010).

guarda, televisão, *rock'n roll*, tudo novo confirmava a concretização desse anseio. O cenário cultural se abre para tudo o que esteja ligado à novidade, enquanto as figuras associadas ao Brasil tradicional-popular vão perdendo espaço no mosaico cultural brasileiro. Entre essas figuras está Luiz Gonzaga, que, consequentemente, passa a ser visto como cafona, fora de moda, desinteressante.

Nesse período de ostracismo no Sudeste, grava a música "Pra onde tu vai, baião?"[32] (de João do Vale e Sebastião Rodrigues, 1963), que marcaria bem o sentimento do sanfoneiro em relação às incertezas do futuro e, num tom um tanto queixoso, anuncia a volta ao sertão, onde ainda não perdeu sua majestade, já que no Sul/Sudeste ninguém mais quer saber do baião:

Pra onde tu vai Baião?
Eu vou sair por aí
Tu vais porque, Baião?
Ninguém me quer mais aqui

Sou o dono de cavalo
De garupa, monto não
Eu vou pro meu pé-de-serra
Levando meu matulão
Lá no forró, sou o tal
E sou o Rei do Sertão

Nos clubes e nas boites
Não me deixam mais entrar
É só twist e bolero
Rock e tchá tchá tchá
Se eu tou sabendo disso
É mió me arretirá [...].

Como anunciado em mais uma canção autobiográfica, Gonzaga vai direcionando a agenda para os rincões brasileiros, especialmente para as pequenas cidades da região Nordeste, apesar de continuar oficialmente

[32] Para ouvir a música, acessar o *link*: https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1562798/.

morando no Rio de Janeiro. Nessa circunstância, demonstra forte capacidade de reinvenção da vida, ao acionar um dos valores aprendidos com os pais: a humildade, pois volta a tocar em tudo quanto é lugar e quase por qualquer cachê. Se apresenta em circos, carrocerias de caminhão, palanques políticos, em aniversários de fazendeiros e assim segue sua trilha.

No final dos anos 1960 para início dos 1970, o artista é redescoberto pela juventude universitária e pelos adeptos da MPB[33], voltando a figurar na grande mídia e a tocar nos palcos de maior prestígio. As versões sobre esse processo são diversas, e citarei pelo menos três diferentes narrativas, presentes em estudos sobre Luiz Gonzaga: a primeira versão é a de que um famoso produtor musical do Rio de Janeiro, Carlos Imperial, havia inventado a história de que os Beatles iriam gravar "Asa branca"[34], o que geraria grande curiosidade pela obra do Rei.

A segunda versão é a de que o interesse pelo artista naquele contexto teria surgido após Geraldo Vandré gravar "Asa branca", em 1965. Vandré, artista fortemente perseguido pela ditadura militar, é autor da canção "Pra não dizer que não falei das flores", que virou o hino da resistência estudantil desde o período da ditadura até os dias de hoje.

A terceira explicação e a mais citada pelos estudos gonzagueanos é a de que o pessoal da Tropicália, especialmente Gilberto Gil, Caetano Veloso e Capinam, referências incontestáveis da cultura brasileira,

---

33 A sigla MPB como abreviação de "Música Popular Brasileira" nasce nos anos 1960, como um conceito que pretende tanto se diferenciar da ideia de música rural ou folclórica – vista em décadas anteriores pejorativamente como "popularescas" –, quanto afirmar-se politicamente, no sentido de valorizar uma produção nacional de qualidade frente à "invasão cultural" norte-americana. Percebendo o campo fértil de consumo de uma juventude universitária engajada, a indústria fonográfica investe na promoção e divulgação de canções feitas em português, por artistas brasileiros, o que transformou a sigla em um gênero musical no qual cabiam cantores como: Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Elis Regina, Gonzaguinha, entre outros(as). Para compreender as transformações e os significados da MPB, ver: Sandroni (2006) e Napolitano (2010).

34 A música mais conhecida de Luiz Gonzaga é "Asa branca", concebida em parceria com Humberto Teixeira em 1947, considerada o hino do Nordeste. Tem em média 400 regravações, incluindo versões em inglês (David Byrne), chinês (Bai Chibang), coreano (Coreyahband), wolof (Senegal – Ameth Male), além de inúmeras regravações realizadas por importantes intérpretes nacionais, a exemplo de Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Raul Seixas, Elis Regina, Daniela Mercury, Gilberto Gil, Clara Nunes, entre outros(as).

haviam afirmado a importância da obra de Luiz Gonzaga para a música popular brasileira.

Gil, além de gravar a música "Dezessete léguas e meia", de Luiz Gonzaga, no LP *Gilberto Gil* 1969, anunciou a grande influência do Rei do Baião na sua obra, em entrevista a Augusto de Campos um ano antes, em 1968. Ao ser perguntado sobre seu processo de evolução musical, responde:

> O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga. Em grande parte, pela intimidade que a música de Luiz Gonzaga teve comigo. Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Depois de Luiz Gonzaga, foi João Gilberto e posteriormente, como dado recentíssimo, os Beatles e toda a música pop internacional [...] esses três foram os marcos de minha formação musical, num sentido profundo. Uma outra coisa bacana no Luiz Gonzaga – e a consciência disso só veio realmente depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB – foi o reconhecimento de que Luiz Gonzaga foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil (Gil *apud* Santos, 2004, p. 77).

Caetano Veloso, por sua vez, no período em que esteve exilado em Londres, gravou um LP (1971) com todas as músicas em inglês, exceto o clássico de Luiz Gonzaga, "Asa branca". Nessa gravação, apresenta uma versão muito peculiar da canção, o que chamou a atenção dos críticos e interessados em música[35] no país. Além disso, também em uma entrevista à *Revista Bondinho* em 1972, menciona o Rei do Baião como uma referência na infância: "quando era bem pequeno, gostava era de Luiz Gonzaga mesmo. Era louco por Luiz Gonzaga, minha mãe dizia

---

[35] Ver a versão de Caetano para "Asa branca", disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ie-vEA4NHrI.

assim: 'liga o rádio no programa de Luiz Gonzaga que Caetano gosta [...]'" (Veloso, 1981, p. 3).

Já o compositor José Carlos Capinam teve uma atuação importantíssima nesse processo, produziu o LP *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (lançado em 1971) e dirigiu o histórico *show* "Luiz Gonzaga volta pra curtir" no Teatro Tereza Rachel (em 1972), também transformado em LP/CD. Tais eventos fizeram reacender o interesse do público jovem ou intelectualizado pelo sanfoneiro de Pernambuco. Esse LP traz nada menos do que composições de toda uma geração de músicos conceituados da MPB, a exemplo de Gil, Caetano, Edu Lobo, Capinam, Gonzaguinha, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, entre outros. Nesse LP, a canção de cunho autobiográfico "Bicho eu vou voltar"[36], composição do eterno parceiro Humberto Teixeira, vem anunciar a volta do Rei à grande mídia.

Composta numa linguagem que dialoga com as gírias da época, a canção homenageia antigos parceiros(as) do Rei – como Hervê Cordovil, Marinês e sua gente, Guió Guimarães e Zé Dantas – e agradece à nova geração pelo reconhecimento aos criadores do baião, como no trecho: "Caetano, muito obrigado me fazer lembrar não a mim, mas aos versos que eu fiz [...]", em que agradece diretamente ao artista pela gravação de "Asa branca" (na música há uma citação direta à canção).

Em outro trecho, reverencia os novos e grandes músicos que despontavam naquele período: "[...] a gente tem que respeitar, tem Gil, Capinam, tem Chico, tem Tom, pra no tom não errar. Mas se pego a viola e ponteio, meus acordes mais ternos Edu, eu me esqueço do inverno, bicho, eu vou voltar". Finaliza com uma fala de Teixeira, o Doutor do Baião, reafirmando a importância da justiça feita a Luiz Gonzaga e ao baião nas suas bodas de prata, 25 anos após seu lançamento.

Em um segundo momento de baixa visibilidade midiática, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, voltou à cena mais uma vez, só que dessa vez através de um projeto do filho Gonzaguinha. Essa história veremos em detalhes no último capítulo do livro.

---

[36] Para ouvir a música "Bicho eu vou voltar", acessar: https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1560764.

A volta da "Asa branca"

Nos últimos anos de vida, já adoentado, seu Luiz decide regressar para o seu pé-de-serra Exu, onde comprou alguns terrenos. De um lado, construiu um posto de gasolina para ter um rendimento financeiro e, do outro, criou o Parque Aza Branca, uma espécie de "lar, doce lar". Por lá ia ficando, até ser interrompido por uma e outra agenda de trabalho que não parava. Construiu uma casa para ele e dona Helena – apesar de ter optado por passar os últimos dias de vida com Edelzuíta[37], seu último grande amor –, e uma casa para o pai Januário, falecido em 1978 (criou a Fundação Vovô Januário para ajudar mulheres com filhos em situação de vulnerabilidade); iniciou a construção do Museu do Gonzagão; plantou alguns pés de Juazeiro, árvore da sua vida; fez um curral ao fundo da casa para criação de gado e um viveiro de pássaros para as asas brancas; e ainda alguns apartamentos para receber os(as) amigos(as) em tempo de festa.

Atualmente, o parque funciona como um complexo cultural aberto à visitação e, apesar de ser um espaço de memória muito importante para o Brasil, se mantém de pé com muita dificuldade financeira, pouca atenção dos poderes públicos estadual e municipal. Tanto a casa do cantor quanto a casa do pai Januário tornaram-se museus, onde familiares, conterrâneos(as) e admiradores(as) passeiam para reverenciar o maior artista popular do Brasil.

A década de 1980 foi marcada por muitas homenagens, premiações importantes, entrevistas, *shows*, gravações e o reconhecimento de mais de cinco décadas dedicadas à música brasileira. Entre as premiações, recebeu, em 1984, o Disco de Ouro pela venda de 100 mil cópias do LP *Danado de Bom* (RCA). No mesmo ano, é o artista homenageado do Prêmio Shell, além de receber o Nipper de Ouro, uma homenagem

---

[37] Maria Edelzuíta Rabelo, "Zuíta", como era chamada pelo seu companheiro, foi, possivelmente, o maior amor da vida de Luiz Gonzaga. Se conheceram em 1975 e mantiveram uma relação extraconjugal por muitos anos. Gonzaga assumia desejar, mas não ter coragem de se separar de Helena, pois sentia-se em dívida por tudo que a esposa fez por ele e por sua família. Só no último ano de vida é que Gonzaga assumiu definitivamente o romance com Edelzuíta, passando a morar no apartamento dela, em Recife.

internacional que a RCA prestava a um dos seus principais artistas, entre outras. Apesar de anunciar por diversas vezes, inclusive em canções, que iria dar adeus aos palcos, cantou até quando pôde, dois meses antes de dar o adeus final, em 02 de agosto de 1989.

A voz, a sanfona, a vestimenta, o modo particular de contar causos e a performance no palco fizeram de Luiz Gonzaga um dos maiores ícones do Brasil. Para alguns(mas) estudiosos(as), foi o maior representante de uma identidade regional, a chamada identidade nordestina, pois suas canções mais conhecidas tratam especialmente da seca, da resistência dos(as) sertanejos(as), da alegria, das festas, das comidas típicas da região e da saudade do interior do Brasil, signos que caracterizam discursivamente essa parte do país.

Apesar de parecer fixado em um tema e um tempo, Luiz Gonzaga conseguiu ser tradicional e moderno a um só tempo, criou paisagens do rural a partir da cidade grande, falou de um sertão longínquo e arcaico utilizando tecnologias das mais contemporâneas, dividiu o palco com cantores(as) dos mais variados estilos, incluindo a subida ao trio elétrico no carnaval da Bahia em 1986. Para Gilberto Gil (*apud* Echeverria, 2012, p. 149, grifo nosso), um dos brasileiros que melhor traduziu Gonzaga, "ele era um gênio":

> A música dele já era o primeiro grande momento de macro nacionalização de uma coisa regional. Não era mais folclore. Gonzaga não foi folclore. A estética dele não era regional, era para o Brasil. As invenções que ele fez no acordeão são de magnitude internacional. A capacidade de síntese da música dele só foi ocorrer com outros dois grandes artistas: Dorival Caymmi e João Gilberto. *Luiz Gonzaga é modernidade. É revolução*. Em termos de música geral brasileira, é o primeiro grande artista *pop*. O primeiro a fazer excursões nacionais patrocinadas. Cantando em todas as praças, em todas as grandes metrópoles. Tudo o que os grandes artistas *pop* fazem hoje, ele fazia em 1950. Num trio clássico: zabumba, triângulo, sanfona e voz. Igual a Jimi Hendrix, igual ao *The Police*, como os grandes criadores. Luiz Gonzaga é o grande mestre.

Para o célebre escritor José Lins do Rego (*apud* Dreyfus, 2012, p. 171):

> Gonzaga trouxe uma novidade à música brasileira. Trouxe o sentimento melódico das extensões sertanejas, das léguas tiranas, das asas brancas, do gemer dos aboios. [...] pode-se dizer que Gonzaga renovou com as suas interpretações, com sua forte personalidade de cantor, um meio que andava convencional, sem originalidade, banalizados por meia dúzias de bocós que vive a roer as heranças do genial Noel Rosa. O que nos prende ao cantar de Gonzaga, é o que nos arrebata em Noel, é a simplicidade da melodia, é a doce música que ele introduz nas palavras, a magia dos instrumentos, a candura de alma tranquila que se derrama nas canções.

Ao longo da carreira, gravou mais de 600 músicas, em 266 discos[38]. Sua história continua na obra do filho Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, de Dominguinhos, seu filho de arte, de Fagner, Elba Ramalho, Sivuca, Gilberto Gil, Alceu Valença, Targino Gondim, Lucy Alves e tantos(as) outros(as) forrozeiros(as) desse imenso Brasil; também na voz dos(as) netos(as), a maioria envolvida com música, e no ecoar dos seus baiões, xotes e xaxados, que, até os dias de hoje, embalam as noites de São João em todo o Brasil, principalmente na região Nordeste.

O mestre Luiz Gonzaga continua a representar a alma das festas juninas no interior do Brasil, e todos os anos é homenageado pela grande mídia, por grandes marcas de cerveja[39], pelas escolas infantis e pelos(as) artistas que fazem o São João. A sanfona no Brasil ganhou um novo significado após a sua aparição; é possível que sua obra permaneça viva ainda por longas décadas, quiçá séculos.

---

38 Esses números não são exatos, alguns(mas) estudiosos(as) não incluem as gravações em 78 rpm e outros(as) excluem os discos gravados pela Odeon, período em que o cantor se desentendeu com sua gravadora RCA Victor. Tomei como referência a discografia organizada pelo guardião da obra de Luiz Gonzaga, Paulo Vanderley Tomaz, presente tanto na obra de Dreyfus (2012), quanto de Echeverria (2012).

39 Ver clipe "Eterno Gonzagão" da Schincariol, de 2017, em: https://www.youtube.com/watch?v=MhMIsfsoymg&feature=youtu.be.

DO "MOLEQUE" LUIZINHO AO ARTISTA GONZAGUINHA, O IMPROVÁVEL PERCURSO DE LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO JÚNIOR

Ontem um menino
Que brincava me falou
Hoje é a semente do amanhã
Para não ter medo
Que este tempo vai passar
Não se desespere, nem pare de sonhar
Nunca se entregue
Nasça sempre com as manhãs
Deixe a luz do sol brilhar no céu do seu olhar
Fé na vida, fé no homem, fé no que virá
Nós podemos tudo, nós podemos mais
Vamos lá fazer o que será!

Nunca pare de sonhar (1984) – GONZAGUINHA.

O menino do morro

A história de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o menino Luizinho e o artista Gonzaguinha, é inteiramente atravessada pela figura do pai e pela música. Uma história dura, difícil e sensível, marcada pela busca, pela compaixão e por muita sensibilidade.

Como mencionado na breve biografia do pai, no final de 1944, Luiz Gonzaga e Odaléia Guedes se conhecem e vivem um romance ardente e agitado. Léia, apesar de bem mais jovem que Gonzaga, era do tipo obstinada, desejava firmar-se como artista no cenário carioca, numa época em que, se para os homens essa decisão não era fácil, para as mulheres, ainda mais sendo uma mulher negra e pobre, era muito mais desafiador. Para seguir seu intuito, rompeu com a família, saindo da casa dos pais aos 17 anos. A forma como se colocou no mundo e a livre expressão de uma personalidade forte conduziram-na à tomada de decisões, muitas vezes custosas, para uma mulher sozinha.

Na história dos Gonzagas, poucas páginas temos escritas sobre Odaléia Guedes[40]. Vê-se uma citação aqui, uma imagem ali, algumas músicas em sua homenagem compostas pelo filho, e até mesmo comentários, por vezes maldosos, feitos pelo próprio Luiz Gonzaga ou por algum homem próximo a ele. A curiosidade por compreender melhor quem foi essa mulher instiga-me a querer saber mais da vida, da família, da infância dessa personagem e a, possivelmente, trazê-la como tema/sujeito de uma pesquisa futura.

Sua passagem pelo mundo foi muito breve, morreu aos 22 anos de idade, e seu lugar na história foi muito discreto, diria mesmo que apagado, aparecendo na vida de Luiz Gonzaga como um mero detalhe. É por isso o meu desejo de compreender melhor esse fato, também por entender que Odaléia é a linha mestra que costura a história desses dois homens.

Um dos possíveis motivos que justificaria esse apagamento, além da morte prematura da artista, poderia ser explicado pela forma ambígua e escorregadia com que o Rei do Baião sempre se colocou em relação a ela. Em algumas narrativas, especialmente feitas a Gonzaguinha, seu pai a coloca em um lugar de certa importância, referindo-se a ela como sua mulher e assumindo a dificuldade que teve em lidar com uma garota da cidade grande, mulher independente e determinada, como era. Nas palavras do próprio Gonzaga (*apud* Echeverria, 2012, p. 57-58): "Léia era carioca, sambista e fazia parte do coro de Erasmo Silva, que gravava comigo [...] Ela tinha uma bossa muito especial e pretendia ser uma cantora popular. E eu caipira, matuto, acanhadão [...]".

Em resumo: ele queria uma dona de casa e ela queria ser estrela. Em outros depoimentos, chegou a sugerir que a levou para casa para fazer a limpeza do ambiente ou mesmo por solidariedade para com uma jovem que, por desavença com os pais, estava desorientada e não tinha onde morar. O fato é que o casal viveu junto por quase dois anos e teve um filho, fruto dessa conturbada relação.

---

[40] Exceto o livro de Echeverria e o filme de Breno Silveira, que narram a história de vida do pai e do filho e trazem, portanto, Odaléia como uma personagem importante, as demais fontes (escritas e audiovisuais) raramente a citam ou quando o fazem é sempre de modo muito breve ou com adjetivos questionáveis.

Ao engravidar, e decerto por saber que tinha ao seu lado um homem conservador, Odaléia sentiu que a carreira artística podia estar ameaçada, e assim, mesmo grávida, desafiou o companheiro e voltou a trabalhar no *dancing*. A partir daí, as constantes brigas levaram à separação do casal, que só reatou após o nascimento do filho. Quando a criança nasce, o casal volta a viver junto: primeiro moraram em um apartamento pequeno no bairro do Catete, depois no porão de um prédio no Morro de São Carlos, Estácio, onde, no dia 22 de setembro de 1945, nasceu o menino que Gonzaga registra com seu próprio nome: Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior. Dois meses depois do parto, Léia contrai tuberculose e, por ser uma doença contagiosa, afasta-se prematuramente do filho e, consequentemente, do marido.

As informações sobre o lugar que Odaléia ocupou na vida do cantor são confusas e limitadas. Percebo que nas fontes escritas acessadas, os(as) autores(as) deixam escapar quase sempre um posicionamento sobre essa história, a partir dos seus *lugares de fala*. A grande maioria dos livros foram escritos por homens, alguns da mesma época e nascidos na mesma região do artista. Digo isso porque inúmeros autores afirmam, sem hesitar, que Luiz Gonzaga Júnior, o Gonzaguinha, é filho adotivo de Gonzagão, como se em suas pesquisas tivessem tido acesso a alguma prova incontestável, um exame de DNA ou algo do tipo; alguns chegam a citar quem seria o "verdadeiro" pai de Gonzaguinha. Outras biografias do sanfoneiro desconsideram o nascimento ou mesmo a presença do filho e da primeira mulher na vida de Luiz Gonzaga. Poucas, especialmente as realizadas por escritoras mulheres, é que abordam o nascimento de Luizinho como algo importante ou mencionam a relação entre os dois.

Segundo Dreyfus (2012), Gonzaga chegou a escrever uma carta para sua mãe falando do nascimento do menino, na qual pouco menciona Odaléia, creio que por temer que a família desaprovasse o perfil de mulher com quem se envolvera. Ainda assim, dona Santana aconselha que ele se case com a mãe do seu filho.

Em algumas passagens, Gonzaga faz insinuações como se Léia fosse uma prostituta, o que é veementemente rebatido em inúmeros depoimentos de Gonzaguinha. Até onde pesquisei, essa informação não faz

sentido, a não ser pelo fato de que toda mulher que atuava no meio artístico, na primeira metade do século XX no Brasil, era vista como prostituta, especialmente em se tratando de uma dançarina de aluguel, de origem popular e racializada. No caso de Odaléia, o fato de atuar na zona do Mangue, mesma zona do companheiro, a deixava ainda mais vulnerável aos preconceitos.

A personagem que representa o elo entre o pai e o filho saiu de cena muito precocemente em um episódio trágico já citado, que levou a família a uma separação definitiva. Entre fugas e retornos às casas de saúde onde esteve em tratamento, Odaléia veio a falecer aos 22 anos de idade, quando Luiz Gonzaga já estava de casamento marcado com a contadora pernambucana que morava no Rio de Janeiro, Helena das Neves Cavalcante, que viria a ser sua esposa até quase o final da vida.

Importante mencionar que Luiz Gonzaga, em alguns depoimentos, assume francamente que estava em busca de uma "moça de família" para se casar, que pudesse cuidar da casa e o apoiasse na carreira e no cuidado com a família (nesse momento a família incluía o filho).

Gonzaga pretendia trazer a família do Exu para viver no Rio de Janeiro e criar o filho junto ao casal: queria dar uma vida melhor aos pais e aos(as) irmãos(ãs) menores para que pudessem estudar na capital, já que ele não tivera acesso à escola. Helena – por sua vez, e muito influenciada por sua mãe, que morava com o casal – apoiou a vinda dos pais e irmãos(as) do marido para o Rio de Janeiro, mas não aceitou criar Luizinho. Teve dificuldades em engravidar e, por conta disso, apontou o marido como sendo estéril e o filho como não sendo biologicamente compatível com o pai.

Desse fato, aliado às inseguranças que Luiz Gonzaga já trazia na relação com Odaléia, nasceria uma impiedosa dúvida referente à paternidade de Luizinho que o acompanharia durante toda a vida. A seguir, apresento algumas fotografias de Luizinho e dos seus "pais" e "mães":

Observando as imagens (Figuras 13 e 14) e conhecendo um pouco da história da primeira infância de Luizinho, é possível perceber certa entrega de Luiz Gonzaga em relação ao filho e à mulher, antes da doença de Odaléia. Arrisco fazer tal afirmação tendo em vista que nas fotografias

FIGURA 12
A jovem Odaléia Guedes (a segunda da esquerda para a direita) com seus(as) parceiros(as) de gravação, na década de 1940
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 13
Luiz Gonzaga, Odaléia, Luizinho bebê no colo do pai e o padrinho Henrique Xavier, Morro de São Carlos (1946)
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 14
Luizinho com os pais Luiz Gonzaga e Odaléia, em 1946
Fonte: Echeverria (2012).

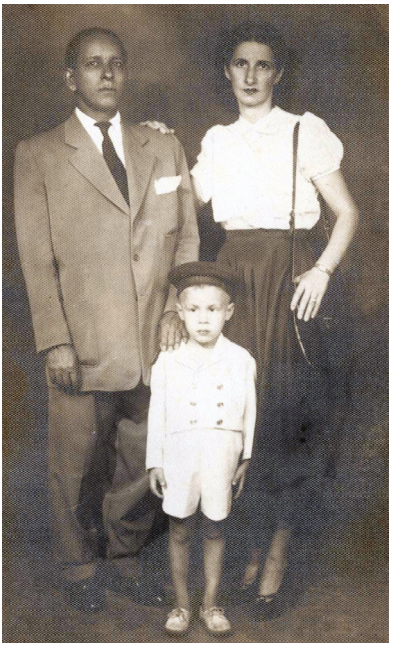


FIGURA 15
Luizinho com os padrinhos/pais, Henrique Xavier e Dina, em 1950
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 16
Escadaria do Morro de São Carlos, bairro do Estácio, década de 1930
Fonte: *site* Espaço Morgenlicht ([2013]).

pousadas em geral, a exemplo da Figura 14, os sorrisos e a imagem de uma "família feliz" são muito mais frequentes, independentemente de como esteja o cotidiano da família.

Porém, na Figura 13, apesar de não ter informações do porquê e por quem foi feito aquele retrato, as expressões de todos(as) os(as) presentes nos levam a crer que a fotografia fora feita de modo espontâneo e não pousado. O hábil fotógrafo conseguiu capturar o momento no qual o bebê se lança do colo do pai em direção ao padrinho, um feito talvez raro no Morro de São Carlos dos idos anos 1940, onde o acesso daquela população a câmeras fotográficas certamente não era algo tão comum.

Voltando ao enredo dessa história, estamos em torno do ano de 1947, quando a carreira de Luiz Gonzaga já havia deslanchado e o sanfoneiro começa a viajar por todo o Brasil, com uma intensa agenda de *shows* e gravações. Luizinho, então, a pedido do pai, passa a morar definitivamente com os padrinhos Dina e Xavier (Figura 15) numa modesta casa no Morro de São Carlos, por quem é criado como filho. Apesar da ajuda financeira de Luiz Gonzaga, o menino cresceu como mais uma criança pobre do morro, pois o parco apoio financeiro em nada mudaria a vida dos padrinhos.

De um modo geral, podemos dizer que a vida de Gonzaga Jr. não foi nem um pouco fácil: além de ter ficado órfão de uma mãe que mal conheceu, cresceu sem o afeto do pai, ausente por ser um músico viajante, mas também pela recusa da nova família paterna (madrasta e sua mãe), que não aceitaram que o menino fosse criado em sua casa.

A relação com o pai famoso e distante foi-se dando através da voz que invadia a casa pelas ondas do rádio, pois a madrinha escutava programas de rádio durante o dia, e das visitas à casa do pai e da madrasta aos domingos, que aconteciam em virtude da insistência e sabedoria de Dina, que sentia a importância de nutrir aquela relação. Sobre a relação de Luizinho com os avós e tios(as), chegados(as) do Exu por volta de 1950, não consegui obter informação.

A infância, segundo o próprio Gonzaguinha, foi permeada por aventuras, ausências, fugas, desafios e carências, típicas de um menino do morro ou, como ele mesmo gostava de se autointitular, um "moleque

do morro". Como a maioria dos meninos das favelas, aprendeu a se virar sozinho desde cedo, carregava sacolas de feira das donas de casa da vizinhança para ganhar uns trocados.

Diante das ausências e da indiferença do pai, a criança doce e sensível foi se tornando um menino revoltado e desobediente. Entre inúmeros aprontes feitos nessa fase, destaco um que certamente deixou os padrinhos apreensivos, levando-os a procurar Luiz Gonzaga para que tomasse providências. Os morros do Rio de Janeiro dos anos 1950, mesmo sendo vistos pelas elites brasileiras como um lugar de "gente perigosa", não tinham as mesmas características das favelas e morros de hoje em dia – cercados pelo narcotráfico que seduz crianças e jovens ao aparente dinheiro fácil e pela presença violenta das milícias e da polícia.

Apesar das diferenças, na época, o jogo do bicho havia se espalhado por lá e, por ser um jogo proibido pelo Estado, os donos dos pontos recrutavam crianças para transportarem dinheiro, despistando o olhar da polícia. Esses meninos, assim como os meninos que trabalham para o tráfico de drogas atualmente, eram chamados de "aviõezinhos", e Luizinho, que queria ganhar seu dinheiro desde cedo, foi apanhado pela polícia fazendo esse perigoso serviço.

Registro aqui esse fato, chamando a atenção para a extrema vulnerabilidade a que, desde esses tempos, encontravam-se as crianças e jovens das favelas cariocas e demais periferias das grandes cidades do Brasil. O risco de envolvimento com a criminalidade já estava muito próximo e, para distanciar-se desse perigoso caminho, eram necessários cuidado e atenção familiar, coisas que, felizmente, Luizinho pôde ter dos padrinhos e do pai.

A decisão tomada pelo pai foi a de colocar o garoto de nove anos em um colégio interno de classe média no Grajaú (RJ), no qual Luizinho permaneceu a contragosto. Apesar da decisão poder ser vista como radical ou questionável, é possível afirmar que o garoto acabou por escapar de um possível destino temerário.

A rebeldia, própria da idade, fez com que o adolescente fosse expulso do colégio, como o próprio músico assume em entrevista, depois de famoso: "Fui moleque rebelde, insuportável e bagunceiro. Eu era um

pouquinho bravo, e algumas vezes fui expulso, mas sempre sem razão, mais por responder ao diretor inconvenientemente" (Gonzaguinha *apud* Cardoso, 2010, v. 18, p. 9).

Mesmo mudando de escola algumas vezes, Luizinho sempre foi um bom aluno e obteve boas notas. Como já dedilhava algumas canções no violão do padrinho, ganhou do pai seu próprio instrumento e, na introspecção no colégio interno, resolveu se dedicar à música, aperfeiçoando a habilidade com o violão. Aos 14 anos, compôs a primeira canção, que foi gravada pelo pai em 1964, "Lembrança da primavera".

Sua vivência no morro também lhe trouxe muitas aventuras de uma infância livre, com brincadeiras na rua e travessuras. Para se ter uma ideia, o menino chegou a ter o olho esquerdo perfurado mais de uma vez, perdendo parte da visão. Além das brincadeiras e amizades, o envolvimento com a música, especialmente o samba, se deu desde cedo.

Luizinho, ainda mais que Luiz Gonzaga, cresceu em um ambiente bastante musical. Apesar de não ter convivido com o pai nem com a mãe, ambos cantores/compositores, seu pai adotivo e padrinho, Baiano do Violão, era músico profissional, acompanhava cantores portugueses na Rádio Vera Cruz, além de estar sempre tocando violão em casa, instrumento que Gonzaguinha vai adotar como artista. A madrinha Dina, filha de portugueses, ouvia muito fado no rádio, fora que, como disseram os poetas Edson Conceição e Aloísio Silva, "o morro foi feito de samba, de samba pra gente sambar", e era com alguns bons sambistas que ele convivia e tinha amizade.

Um dos vizinhos e compositores da Escola de Samba do Estácio era Pafúncio, um vendedor de caranguejos que levava o menino para os ensaios consigo. Só na vida adulta é que Gonzaguinha veio a ter a noção exata da importância daquilo tudo para o seu processo criativo. No programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1990, fala das influências musicais na infância:

> Morro de São Carlos, Morro de São Carlos. Infância, construção da gente, muita gente: Jamelão, Libertah Lamarque,

> cinema, Lupicínio, Noel Rosa, Ismael Silva, Pafúncio[41]. Pafúncio quase ninguém conhece, ou melhor, ninguém conhece, só quem é da boca, né? Porque Pafúncio vendia peixe na subida do Morro de São Carlos, vendia caranguejo, o que dava. E ficava lá escrevendo, os peixes vinham num papel escrito e eu era menino, eu nunca entendi direito, eu só vim entender anos depois que realmente Pafúncio era um dos compositores mais considerados e era um barato, aí eu aprendi que já tava ali na minha frente o tempo todo. Logo eu, né? Filho de Luiz Gonzaga, filho de Odaléia [...] e as coisas todas rolando no rádio (Gonzaguinha [...], 2015)[42].

Em época de carnaval, o moleque de Dina sumia morro acima e morro abaixo atrás dos sambistas e só aparecia na hora de dormir, deixando a madrinha aflita. Além de fado e samba, escutava as músicas do pai com atenção e, como podemos ver em seu depoimento, também gostava de ouvir a voz poderosa de Jamelão, grande intérprete de Lupicínio Rodrigues. Também se ligava nas cantoras de bolero e músicas românticas como Dalva de Oliveira e Eliseth Cardoso, estilo musical que sua mãe gostava, apelidado de "dor de cotovelo". Além disso, sempre mencionou o interesse pela música dos países "hermanos" do Brasil, era ouvinte assíduo da argentina radicada no México Libertah Lamarque, atriz e cantora de tangos e boleros muito aclamada. Por tudo isso, costumo pensar Gonzaguinha como uma espécie de síntese musical do Brasil, não sendo à toa que sua obra pode ser considerada uma das mais versáteis e ecléticas no mosaico musical brasileiro.

Sobre o bairro do Estácio de Sá, lugar de nascimento e experimentos do menino Luizinho, é importante dizer que o Estácio ocupa um lugar muito importante na história do Rio de Janeiro e do Brasil, sendo considerado pelos(as) historiadores(as) do samba e da urbanidade carioca

---

41 Exceto Pafúncio e Libertah Lamarque, os(as) demais cantores(as) citados(as) são muito conhecidos(as) no Brasil, alguns desses sambistas estão nas mais ilustres listas da história do samba.

42 Depoimento gravado durante o programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1990.

como o berço desse gênero musical e uma espécie de caldeirão cultural brasileiro.

Por estar geograficamente localizado próximo ao centro antigo da cidade, numa zona portuária, entre o Mangue e o Morro de São Carlos, esse morro foi um dos primeiros a serem ocupados pelas populações de baixa renda, tanto por uma grande leva de ex-escravizados(as) e seus(uas) descendentes, vindos(as) de diversos estados do Brasil, especialmente do Recôncavo da Bahia[43], quanto por populações não negras, em especial imigrantes italianos(as) e portugueses(as) e seus(uas) descendentes, que antes viviam pelo centro da cidade, mas que, a partir das reformas urbanas[44], não mais conseguem pagar uma moradia na "nova cidade higienizada".

O historiador e sambista carioca Luiz Antônio Simas (2014, p. 53) descreve o Estácio, em especial o Morro de São Carlos, no início da década de 1920, como a grande encruzilhada carioca:

> O São Carlos mais especificamente, era um mosaico carioquíssimo, repleto de ambulantes, empregadas domésticas, feirantes, peixeiros, caçadores de rato, condutores de bonde, prostitutas do Mangue, rufiões, gigolôs, jogadores de chapinha, apostadores de ronda, anotadores do bicho, vendedores de maconha, capoeiras, mães de santo, ogãs, pequenos funcionários públicos. Eles davam ao Morro e, em consequência ao Estácio, uma vitalidade única, marcada pela tênue fronteira entre a beleza e a violência, a arte e o crime, a fome e a festa, a macumba e a missa.

---

[43] O Recôncavo da Bahia é uma região com maior população negra no mundo fora do continente africano, conhecida também como outro território de nascedouro do samba, o samba de roda, primeiro gênero musical brasileiro a se tornar Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 2005. A partir de meados do século XIX, com a crise do açúcar, um número grande de escravizados(as) foi levado para a capital federal e para outras cidades da região Sudeste para trabalhar nas lavouras do café.

[44] Na passagem do século XIX para o século XX, contexto especialmente turbulento no Brasil – a abolição (jurídica) da escravidão e o início da República –, a cidade do Rio de Janeiro passa por um processo veloz de urbanização no qual as populações mais pobres, em especial a população afro-brasileira, são empurradas para os morros pelas reformas urbanas (Brum, 2018).

Desse território fusionado entre as culturas da diáspora africana, das diásporas regionais dentro do próprio território brasileiro – as Áfricas baianas, mineiras, pernambucanas etc. –, das culturas degradadas das Europas populares – judeus, ciganos etc. –, brota na então capital federal, Rio de Janeiro, o gênero musical que viria a se tornar nos anos 1930 o estandarte da nacionalidade: o samba. Segundo Adalberto Paranhos (2016), o Estácio seria mesmo o epicentro do nascedouro do samba urbano que logo se espalharia, quase que simultaneamente, para outras encostas e favelas cariocas.

É desse terreno fusionado que foi gerada a união de Dina (a filha de portugueses) com Xavier (o negro baiano tocador de violão) e, mais tarde, a união de Luiz Gonzaga (pernambucano negro, fruto da diáspora nordestina) com Odaléia (cantora negra carioca), da qual surge o moleque Gonzaguinha.

Ainda sobre os morros cariocas, é importante ressaltar que, apesar de uma considerável diferença entre a realidade dos morros cariocas dos anos 1950 e a realidade dos dias atuais, pouca coisa mudou no que se refere à forma como são representados esses espaços e seus(as) moradores(as). Desde o período de surgimento, final do século XIX, até os dias de hoje, esses territórios periféricos são vistos e retratados pelas elites cariocas e nacionais – o Estado, a grande mídia e a "sociedade de bem" – com desprezo, desconfiança e alvo constante de violência policial[45]. Em seus estudos sobre a história das favelas cariocas e seus estigmas, o historiador Mário Brum (2018, p. 108) afirma que:

---

[45] Atualmente, o número de homicídios no Brasil é alarmante. Segundo dados da Organização Mundial de Saúde (OMS), o país ocupa a sétima posição no *ranking* dos homicídios das Américas e a nona no mundo. A divulgação do Atlas da Violência no Brasil de 2021 aponta que 75% das vítimas de homicídio no país são negras, o que demonstra que, mesmo após mais de um século da abolição (jurídica) da escravidão, o país segue naturalizando o assassinato de pessoas negras, utilizando-se de dispositivos legais para vitimar a população periférica e negra. Dados assustadores para um país que constitucionalmente considera racismo um crime imprescritível e inafiançável. Ver em: https://movimentorevista.com.br/2019/07/genocidio-da-populacao-negra-no-brasil-um-debate-acerca-das-tarefas-de-organizacao/.

> Com mais de um século de existência, se muita coisa mudou nas favelas, quase nada mudou quanto ao seu *status* na cidade. Seus moradores, a despeito das diferenças que guardam dos primeiros anos de existência da favela, em fins do século XIX, continuam a ser vistos por muitos como 'bandidos' ou 'vagabundos', e a favela como um problema ou um desafio a ser resolvido.

Para fundamentar essa afirmação, o autor utiliza trechos de importantes jornais cariocas do início do século XX, a exemplo do jornal *Correio da Manhã* (1908): "lugar mais perigoso do Rio de Janeiro", "composta de gente que só trabalha acidentalmente"; e trechos de jornais atuais, a exemplo de *O Globo* (2008): "Quem vai dar jeito nisso?", referindo-se aos problemas que o novo prefeito do Rio enfrentará na gestão em 2009.

A maioria dos(as) historiadores(as) situa o surgimento das favelas cariocas por volta do final do século XIX, quando, ao final da Guerra de Canudos na Bahia, soldados que haviam participado do conflito e estavam à espera dos soldos prometidos pelo Estado se amotinaram em frente à sede do Exército, no Morro da Providência, e ali se instalaram em barracos provisórios. Devido à semelhança desse morro com o Morro da Favela, situado no Arraial de Canudos, nomearam aquela localidade de "Morro da Favela".

Como historiadora, não posso me furtar de situar o(a) leitor(a) brevemente sobre a importância da Guerra de Canudos para a história do Brasil. No final do século XIX, acontece, no sertão da Bahia, uma sangrenta guerra ou mesmo um genocídio promovido pelo Estado, que ficou conhecido como Guerra de Canudos. Em linhas breves, tratou-se de um aglomerado de pessoas despossuídas: ex-escravos(as), negros(as) fugidos(as), indígenas perseguidos(as), mestiços(as) pobres, que, conduzidos por um líder popular religioso, Antônio Conselheiro, formaram um grande arraial, chegando a contar com cerca de 25 mil moradores. O Conselheiro que profetizou e construiu uma "terra sagrada" onde o povo viveria livre e com fartura era um crítico da República, tanto por questões econômicas – contrário à alta cobrança de impostos –, quanto

por alterar costumes religiosos, considerado por ele sagrados, a exemplo do casamento civil. Junto com os(as) seguidores(as), construiu em 1893 a "terra prometida", na qual não havia interferência dos poderes institucionais (Estado e Igreja). Sentindo-se ameaçado com o rápido crescimento da Vila e com sua autonomia frente às instituições e aos coronéis da região, o governo federal, depois de três tentativas de combate fracassadas, ordenou o envio de tropas federais, articulando mais de 12 mil soldados, de 17 estados, inclusive do Rio de Janeiro, que, em 1897, cercou o arraial e aniquilou toda a população que ali vivia, inclusive mulheres, crianças e idosos[46].

A breve história dos morros cariocas aqui apresentada referiu-se mais especificamente ao uso do termo "favela". É importante ressaltar que as demais e inúmeras moradias precárias que foram se espalhando em torno da capital do Brasil (na época) começam a existir antes mesmo de promulgada a abolição da escravidão, quando parte dos(as) negros(as) libertos(as), não apenas do Rio de Janeiro, procurou se fixar naquela grande cidade em busca de melhores condições de vida, criando uma espécie de quilombo urbano, denominado também por muitos estudiosos de "Pequena África".

O vocábulo "favela" [47], oriundo de uma planta, nos remete à intrincada e significativa relação entre o "sertão" e a "cidade", sendo aqui trazido como um importante símbolo que nos guia pela grande encruzilhada que é o Brasil. Também, a história familiar de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha conecta literalmente esses dois mundos das margens brasileiras: o sertão e a favela, podendo ser pensada como uma metáfora da história do Brasil, em especial a história do Brasil do século XX.

---

46 Para saber mais, ver Galvão (2001) ou ver o documentário do historiador Antônio Olavo, *Paixão e guerra no sertão de Canudos*. Disponível *on-line* em: https://www.youtube.com/watch?v=4rnFi9auXYE.

47 A favela é uma leguminosa com bastante espinhos, originária do semiárido nordestino, também conhecida como "faveleiro" ou "mandioca brava", que, de nome próprio, passou a designar todas as formações urbanas precárias, implantadas inicialmente nas encostas do Rio de Janeiro, passando a significar qualquer espaço periférico do Brasil e de alguns países no mundo.

Retomando os passos lineares da história do jovem Gonzaga Jr., por volta dos 14 anos de idade, ainda no período do colégio interno, contraiu a mesma doença da mãe. Nesse período, já havia cura para a tuberculose, porém, como a mãe havia falecido por conta da doença, todos na família de Dina ficaram bastante preocupados. Luizinho teve que parar os estudos e voltar para a casa da madrinha para ser cuidado por ela. Como sempre foi atenciosa e presente, Dina vigiava de perto a alimentação e o uso de remédios, pois, além de franzino (assim como Odaléia), o rapaz se alimentava mal, causando apreensão sobre sua recuperação.

Depois de curado e certamente depois de muito refletir, Luizinho resolveu enfrentar seu grande dilema e, em 1961, procurou o pai e propôs morar com ele, mesmo sob o evidente desconforto da madrasta. Sobre esse período da sua vida, compôs uma bonita música que será analisada no capítulo três: "Com a perna no mundo", quando narra a descida do morro para encarar outros desafios no asfalto[48] – "Oh Dina, teu menino desceu o São Carlos, pegou um sonho e partiu" (trecho da citada canção).

Os sentimentos a respeito dessa experiência parecem muito bem descritos por Regina Echeverria (2012, p. 92) – "respeito, medo, ódio e uma vontade imensa de ser aceito e amado": assim foi a síntese da passagem de Luizinho por aquela casa, onde uma sucessão de dissidências marcaria sua estada por lá. Como Helena não conseguiu engravidar, adotou uma menina chamada Rosa, a Rosinha, personagem de muitas canções de Gonzagão, a quem criou com muito zelo, restando para Luizinho o pequeno quarto dos fundos, ainda muito usual no Brasil, chamado de "quartinho de empregada", geralmente minúsculo, sem ventilação e muito próximo à cozinha.

Como nunca viveu com luxo, suportou bem a acomodação, passando horas e mais horas trancado, solitário, tocando, compondo, lendo e estudando durante a noite. Na casa, além da família, morava Priscila, uma senhora criada por Santana e Januário, que seguiu com Gonzaga e Helena

---

[48] Os(As) moradores(as) dos morros cariocas costumavam chamar a cidade do Rio de Janeiro de "asfalto", para diferenciá-la das favelas. Essa demarcação nos faz supor que, se existe uma "cidade" dentro da grande cidade, os(as) moradores(as) das favelas não se sentem parte desta.

para o Rio de Janeiro para cuidar dos trabalhos domésticos, quando eles se casaram. Priscila costumava dar mais atenção ao rapaz do que os demais moradores da casa, e tantas leituras podem ser feitas sobre sua presença naquela casa, assim como sobre o fato dela estar atenta a Luizinho. Deixarei para o(a) leitor(a) realizar as reflexões que lhe cabem.

Juventude na Ilha do Governador

Começando a se interessar por política e com expressivo comportamento de adolescente rebelde criado solto no morro, logo começaram os conflitos com o pai, um homem muito simpático e brincalhão na vida pública, mas um pai distante, rígido, austero e ávido por impor suas regras, pois não via com bons olhos o futuro daquele filho estilo "malandro carioca", para ele um desconhecido.

Nesse ambiente de conflito, é possível destacar que, além de uma diferença geracional, muito comum entre pais e filhos em qualquer família, o que distanciava Luiz Gonzaga do seu filho era também uma significativa diferença cultural. O primeiro, um homem do sertão, criado com "rédea curta" por Santana e Januário, numa cultura e época em que para um filho se dirigir ao pai, à mãe ou a qualquer pessoa mais velha era importante abaixar os olhos e pedir a benção. O jovem Gonzaguinha escutava os reclames do pai, calado, mas era do tipo altivo e, segundo relatos do próprio, muitas vezes deixava o pai bradando sozinho e esquecia que estava ali, o que tirava o homem do sério.

Em uma das discussões mais calorosas, Luiz Gonzaga chegou a quebrar o violão do filho. Sobre esse período, lembra Gonzaguinha (*apud* Echeverria, 2012, p. 98): "Gonzaga pensava que de repente eu fosse me transformar num marginal. À Dina e ao Xavier isso não preocupava, porque estavam junto de mim. A vida de viajante de Gonzaga é que não deixava que ele me conhecesse como eu era". Nessa declaração, Gonzaguinha deixa a entender que, de fato, o pai não o conhecia. Apesar disso, em diversos outros depoimentos, atribui – talvez para si mesmo e para atenuar a dor do abandono – a ausência do pai na sua vida por conta da vida artística, dos compromissos de viagem. Não creio, no entanto, que essa seja uma justificativa plausível, visto que o próprio Gonzaguinha,

na vida adulta, seguiu o mesmo rumo do pai, porém conseguia dar atenção aos(às) quatro filhos(as), ainda que morando em estados diferentes, como veremos no último capítulo do livro.

Nesse período, Gonzaga Júnior já cantava suas composições entre amigos(as) e ganhava algum dinheiro com os direitos autorais da música "Lembrança da primavera", gravada pelo pai. Em 1965, no LP *Quadrilhas e marchinhas juninas*, Gonzagão gravou duas canções feitas em parceria com o filho: "Matuto de opinião" e "Boi bumbá", ambas no ritmo alegre do forró[49], com letras muito simples e que parecem muito mais próximas dos gêneros cantados por Luiz Gonzaga do que do estilo cantado/composto por seu filho. Sobre a parceria criativa e o processo de criação desse período, não consegui obter nenhuma informação mais detalhada, o que me deixou curiosa, já que o conteúdo das narrativas sobre a relação entre os dois nesse período é marcado pela divergência.

Em 1966, o artista cria então o selo Moleque, visando produzir os próprios discos sem a ajuda do pai. Diria que esse movimento se deu até mesmo sem o seu consentimento, pois Gonzagão repetiu o padrão de Santana: não desejava ver o filho envolvido com música, ansiava por vê-lo "doutor" e, por isso, sempre investiu financeiramente nos estudos do rapaz.

Na Ilha do Governador, no bairro de Cocotá onde moravam, Luizinho, como era chamado, começou a fazer amizade com os(as) jovens da vizinhança e, como aprendera com Dina a não incomodar o pai para pedir dinheiro, dava aulas de violão para essa turma, visando obter uns trocados. Entre os(as) amigos(as) daquele bairro, duas figuras se destacaram no cenário nacional: os atores Bemvindo Sequeira e Ângela Leal – ambos artistas de grande sucesso no Brasil.

Bemvindo Sequeira, que fazia parte de um grupo de jovens ligados ao Partido Comunista Brasileiro, o PCB, foi alertado por um vizinho que ele e seus amigos militantes deveriam criar um grupo de teatro para

---

[49] O termo "forró" é uma espécie de atualização dos ritmos nordestinos baião, xote, xaxado, termo que congrega uma diversidade grande de ritmos. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, ver: Marcelo e Rodrigues: *O fole roncou, uma história do forró* (2012).

despistar os militares, caso fossem pegos reunidos[50]. Foi então que, ainda em 1966, surgiu o Grupo Experimental de Teatro de Arena da Ilha do Governador (Getai).

Segundo Sequeira, Luizinho e o ator Reinaldo Gonzaga – que apesar de ter Gonzaga no sobrenome, não era parente de Luizinho – jogavam bola com ele, e por saber que Luizinho compunha e tocava e que Reinaldo atuava, resolveu convidá-los a montar o espetáculo *Joana em flor e outras histórias*, uma espécie de recital poético de protesto, com poemas de Bertold Brecht e Reynaldo Jardim[51], intercalado com músicas inéditas de Gonzaga Júnior, incluindo o tema de espetáculo *Joana em flor*[52].

O espetáculo, depois de estrear no teatro do Colégio Capitão Lemos Cunha, no Rio de Janeiro, viajou por alguns estados brasileiros com relativo sucesso, mas, ao chegar à cidade de Aracaju, capital de Sergipe (região Nordeste), o elenco foi proibido de se apresentar, sendo acusado de subversão, o que levou à prisão do grupo. Segundo narra Sequeira, ele, Gonzaguinha e os(as) outros(as) amigos(as) ficaram detidos por três dias, sem nenhuma justificativa jurídica, mas em pleno auge da ditadura militar no Brasil. Como se não bastasse, seus materiais de trabalho foram apreendidos, assim como foram queimados em praça pública todos os livros do poeta e jornalista Reynaldo Jardim, que o grupo levava para divulgação e venda para cobertura de despesas.

Segundo notícia do jornal carioca *Correio da Manhã*, publicada em 18 de setembro de 1966 (Figura 17), além da queima dos livros, o Secretário de Segurança Pública do Estado de Sergipe e general bradava a seguinte frase: "*aqui em Sergipe quem entende de teatro é a polícia*".

---

[50] Por conta da passagem do 29º aniversário de morte do cantor e compositor Gonzaguinha, o ator Bemvindo Sequeira, que atualmente vive em Portugal, narrou em seu canal do Youtube O Sassarico do Bemvindo diversas histórias que viveu na companhia de Gonzaguinha. O(A) leitor(a) poderá conferir a narrativa na íntegra. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=fNSDFjLEsI8.

[51] Reynaldo Jardim foi um jornalista e poeta brasileiro que lutou a favor da democracia e da liberdade de expressão durante os anos da ditadura no Brasil.

[52] A canção "Joana em flor" está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TRNhCNKYAt0.

Ainda sobre os dias na prisão, Bemvindo Sequeira relata que o momento mais melancólico dessa difícil aventura foi quando, ao acordarem, escutaram no rádio de pilha que se encontrava na cela, uma música de Luiz Gonzaga, pai de Luizinho (Gonzaguinha), que a todos comoveu como uma espécie de consciência de uma conexão com aquele Brasil distante da cena carioca, onde eles viviam, um pedaço de Brasil que revelava uma outra concepção de povo, diferente do povo proletário urbano, tão presente nas lutas do Partidão (PCdoB). A seguir, algumas imagens que registram a breve passagem da nossa personagem pela aventura pelo teatro (Getai).

Da esquerda para a direita: Lia Maria, Reinaldo Gonzaga, Bemvindo Sequeira, Luís Fernando e Gonzaguinha (de boina). Abaixo deles, sentados(as), um grupo de retirantes na cidade de Milagres, na Bahia, em 1966.

Olhando essa imagem, fico a imaginar: porque os(as) jovens artistas do Rio de Janeiro escolheram ser fotografados(as) junto a um grupo de retirantes? Queriam eles(as) se mostrar como um grupo de teatro ligado ao povo, às causas populares, ou viam naquelas retirantes uma imagem clássica de um Nordeste propagando no Sul/Sudeste e gostariam de marcar geograficamente seu percurso?

Dois anos depois dessa experiência, em 1968, Luizinho convida Bemvindo para montar outro espetáculo, dessa vez com texto e música do próprio Gonzaga Jr. O título do espetáculo trazia nada menos do que a curiosa frase: "Uma experiência sobre o Nordeste", sendo esse espetáculo proibido pela direção do teatro do Colégio Lemos Cunha, onde Gonzaga Jr. havia estudado em 1966. No relato em vídeo, Bemvindo Sequeira conta:

> Esse espetáculo foi proibido pela direção do teatro Lemos Cunha, pela direção do Colégio, o que provocou um 'maio de 68' neste colégio, os alunos tomaram o colégio, nós fizemos a peça à força. Foi uma coisa fantástica, própria de jovens animados na luta contra a autoridade, contra o autoritarismo, contra o fascismo, contra a ditadura (História [...], 2020).

FIGURA 17
Grupo de teatro em viagem (de ônibus) para Aracaju para se apresentar no Cine Teatro Rio Branco
Fonte: *blog* Bemvindo Sequeira (2011)[53].

[53] Ver em: http://blogdobemvindo.blogspot.com/2011/01/memoria-foto-gonzaguinha-1966.html77.

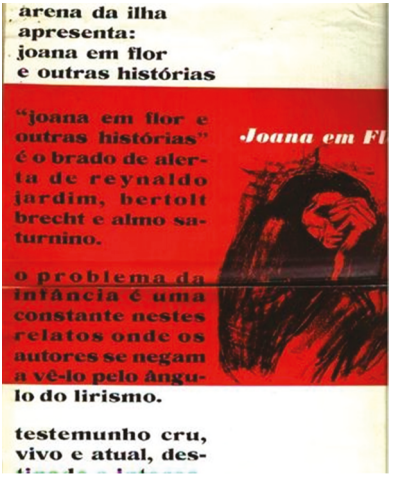


FIGURA 18
Cartaz do espetáculo
Joana em flor e outras histórias (1966)
Fonte: *blog* Bemvindo Sequeira (2011).

FIGURA 19
Matéria do jornal *Correio da Manhã* sobre a prisão dos artistas em Sergipe – da esquerda para a direita, Reinaldo, Lia Maria e Gonzaguinha
Fonte: *blog* Bemvindo Sequeira (2011).

Como essas histórias não estão registradas em nenhum outro acervo a não ser no *blog* e no vídeo que Bemvindo Sequeira disponibilizou em seu canal no Youtube, minha curiosidade como pesquisadora foi aguçada imediatamente. Desejei, então, saber: o que essa dramaturgia, elaborada por Gonzaguinha, trazia sobre o Nordeste? O que queria dizer para o público carioca? Como a figura do pai e da família de Januário e Santana dialogava com essa "experiência de Nordeste"? Como a viagem de ônibus pelo Nordeste influenciou seu olhar de jovem urbano e descendente de sertanejo/nordestino? Desse momento de sua vida, além do registro das composições de algumas músicas, temos esse breve depoimento:

> Morar com meu pai me deu uma maleabilidade incrível. Você encontra uma frase nordestina dentro de uma música do Sul, frases portuguesas numa ciranda, o forró de meu pai, tia Chica, tio Aloísio e Zé Gonzaga, os papos que bati no interior e o Rio de Janeiro, cidade onde nasci e vivi, indo à Lapa, onde muitas vezes tomei hidrolitrol, o cinema Primor, a praça Onze. *Sou, portanto, o rei dos dois ambientes: nordestino e carioca* (Gonzaguinha *apud* Echeverria, 2012, p. 94, grifo nosso).

Não me deterei longamente, neste capítulo biográfico, a respeito da percepção trazida pelo artista sobre sua condição de carioca descendente de nordestino, especialmente pela ausência de fontes. Mas não poderia deixar de observar que, ao estudar sua obra, consegui levantar 22 canções compostas por ele com temáticas e ritmos considerados nordestinos, sendo seis delas em parceria com o pai. Explorarei um pouco essa questão no último capítulo.

As músicas elaboradas nesse período de morada na casa do pai e gravadas por este no LP Canaã, de 1968, são: "Erva rasteira", "Pobreza por pobreza" (que foi classificada para o I Festival Universitário da Canção do Rio de Janeiro), "Festa" e "Diz que vai virar". Todas, de diferentes formas, falam do sertão e denunciam a condição de pobreza do povo brasileiro, seja do nordestino que habita o interior do Brasil, seja do sujeito urbano, morador da cidade grande, que também pode ser um migrante.

A primeira, "Erva rasteira", compara o homem pobre a um mato que cresce rente ao chão, uma metáfora para pensar os "de baixo": "Se um dia ele tenta abrir a boca, se vê sem direito de falar, seu destino é viver bem rente ao chão, até que ele (o chão) venha lhe tragar [...]". A narrativa de Bemvindo Sequeira dá a entender que essas músicas foram feitas para o espetáculo "Uma experiência sobre o Nordeste".

A segunda canção, "Pobreza por pobreza", traz uma reflexão sobre o trabalhador pobre no mundo rural ou na cidade grande, e conclui que entre uma pobreza e outra é melhor permanecer no seu lugar, o sertão, onde as armadilhas da pobreza já lhe são familiares: "Se doente sem remédio, remediado está, nascido e criado aqui, sei o espinho aonde dá, pobreza por pobreza sou pobre em qualquer lugar, a fome é a mesma fome que vem me desesperar e a mão é sempre a mesma que vive a me explorar [...]".

Em "Festa", música belíssima gravada também por Maria Bethânia, Gonzaga Jr. exprime grande sensibilidade artística, ao traduzir poeticamente os diferentes sentidos que a presença do sol e da chuva têm para o(a) brasileiro(a) da cidade grande e para o(a) brasileiro(a) dos sertões semiáridos: "Sol vermelho é bonito de se ver, lua nova no alto, que beleza, céu de azul bem limpinho é natureza, em visão que tem muito de prazer. Mas o lindo pra mim é céu cinzento com clarão entoando o seu refrão, prenúncio que vem trazendo alento da chegada das chuvas no sertão [...]".

Por fim, a música "Diz que vai virar" tem uma linguagem menos direta, fala de esperança, da possibilidade de mudança, porém, numa lógica mais enigmática, não se sabe se o compositor está falando de um desejado fim da ditadura ou do fim das desigualdades econômicas e sociais: "Quero estar bem acordado quando o povo despertar pra sair com ele à praça em meio a sua massa, espero que pra cantar [...]".

A rua Jaceguai, o Movimento Artístico Universitário (MAU) e os palcos

Nesse mesmo período, Gonzaguinha já frequentava uma famosa casa na rua Jaceguai, nº 27, no bairro da Tijuca, do médico psiquiatra e amante de música, dr. Aluízio Augusto Porto Carreiro de Miranda e sua mulher, Maria Ruth. Quem o convidou a conhecer a casa da Jaceguai, onde toda

sexta-feira aconteciam saraus regados a "papo cabeça", música brasileira e altas discussões políticas, foi a amiga e vizinha, então estudante de direito, Ângela Leal. Apesar de Gonzaguinha ser considerado muito fechado e mesmo arredio com a maioria das pessoas, Ângela intuía que o amigo iria se identificar com aquela turma politizada e criativa, e acertou em cheio, pois Gonzaga Jr. logo se enturmou.

Segundo conta a própria Ângela, antes de convidá-lo, era preciso convencer o dr. Aluízio de que Gonzaga Jr., apesar de filho de Luiz Gonzaga – um artista identificado com a direita e defensor dos militares –, não representava perigo para o grupo. Como estamos falando de um período duro da ditadura militar, qualquer reunião de grupo, especialmente de artistas e universitários/intelectuais, podia acabar em prisão e porrada. Para convencer o médico, a estagiária, que trabalhava junto a ele na Penitenciária Lemos de Brito, recitou a música "Pobreza por pobreza" e essa foi uma espécie de senha para a entrada de Gonzaga Jr. no grupo[54].

A primeira aproximação aconteceu em 1967, ano que pode ser considerado um marco na vida e na carreira do jovem Luizinho, pois, além de conhecer a família Porto Carrera e uma turma que mudaria o rumo da sua vida, havia passado no vestibular de Ciências Políticas e Econômicas e entrado para a Faculdade de Ciências Econômicas Cândido Mendes, como o pai tanto sonhara.

Considero o convite de Ângela Leal fundamental para a carreira profissional, e mesmo para a vida pessoal de Gonzaguinha, pois foi na casa da Jaceguai que, além de se revelar para um público mais amplo, o grande poeta/compositor e músico Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, encontrou nos Porto Carreiro o abrigo familiar que buscava. Segundo o próprio cantor, essa família foi tão importante na sua vida, que ele considerava Aluízio seu terceiro pai, tempos depois se tornaria seu sogro. A seguir, uma fotografia da família completa:

---

[54] A história da famosa casa e sua importância para a vida de Gonzaguinha encontra-se bem descrita na obra biográfica de Echeverria. Também é possível acessar essa história através de uma fala emocionada da própria atriz Ângela Leal numa *live* realizada por Daniel Gonzaga (filho de Gonzaguinha), quando relata sua amizade com o artista. Ver em: https://www.instagram.com/p/CFkuU9pFwUO/.

FIGURA 20
Da direita para a esquerda, Ângela, a filha mais velha,
o dr. Aluízio, sua esposa Maria Ruth e Regina, a filha mais nova
Fonte: Arquivo de Notícias (2017)[55].

FIGURA 21
Cantores(as) e compositores(as) ligados(as) ao MAU
Fonte: *blog* #RIO... que mora no mar (2020)[56].

---

[55] Ver em: https://acervo.avozdaserra.com.br/noticias/ecoarte-promove-campanha-de-financiamento-de-livro-com-sarau-em-sao-pedro.

[56] Ver em: https://rioquemoranomar.blogspot.com/2020/08/anos-60rua-jaceguai-27-onde-nasceu-boa.html.

Echeverria (2012) descreve a casa dos Porto Carreiro como uma espécie de *point* de uma juventude carioca universitária, ligada às artes e à política, que, em pleno regime militar, encontrava naquele simples sobrado um espaço acolhedor para discussões abertas, namoros, trocas sinceras e muita liberdade de criação, um espaço formativo com regras fluídas[57].

Nesse ambiente, Gonzaga Jr. conheceu alguns importantes parceiros criativos. Ao contrário do pai, que teve em seus parceiros musicais fortes pilares, Gonzaguinha só realizou trabalho conjunto no início da carreira, sendo essa uma das marcas do artista: interpretar e gravar apenas as próprias composições. A partir da acolhida daquele amplo e diverso grupo, e da entusiasmada recepção às suas composições, o artista foi fortalecendo a autoconfiança e se lançando para o grande público. Ao lado de Ivan Lins, Aldir Blanc e César Costa Filho, participou de festivais universitários de música, onde logrou importantes premiações.

Nesse período, fundam o Movimento Artístico Universitário (MAU), um movimento que objetivou dar continuidade à atmosfera de criatividade coletiva, propiciada pelos festivais universitários, e abrir espaço no mercado cultural para novos compositores. Nesse momento, os festivais de música, promovidos por importantes TVs estavam cada vez mais escassos. O talento e a ousadia desses(as) jovens que faziam músicas mais elaboradas com teor crítico, chamaram a atenção da TV Globo, que, em 1971, os convida para apresentar um programa musical chamado *Som Livre Exportação*[58]. A seguir, três fotografias dessa época, nas quais Gonzaga Júnior aparece junto ao citado grupo:

---

[57] Esse endereço tornou-se tão importante para a história da MPB, que atualmente recebeu uma placa de identificação, além da publicação em 2017 do livro: *Jaceguai, 27*, de autoria de Leila Afonso e Jorge F. Santos, pela editora Recanto das Letras. Nessas reuniões, a lista de músicos ilustres que passaram por lá é imensa, indo dos(as) mais jovens filhos(as) da Bossa Nova até os(as) veteranos(as) do samba carioca, entre eles: Cartola e Dona Zica, Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Donga, João Bosco, Clementina de Jesus, Ivan Lins, Jackson do Pandeiro, Aldir Blanc, Jamelão etc.

[58] Programa semanal exibido na rede globo que pretendia oferecer uma visão panorâmica da música brasileira. Comandado por Elis Regina e Ivan Lins, o programa contou com a participação de grandes nomes da MPB, como Aldir Blanc, César Costa Filho, Chico Buarque, Clementina de Jesus, Gonzaguinha, Tim Maia, Toquinho, os grupos Brazuca e Os Mutantes, além de ter revelado uma nova geração de músicos. Mais informações disponíveis em:

FIGURA 22
Gonzaguinha durante uma apresentação do programa *Som Livre Exportação*, em 1971, ao lado de Ivan Lins, Wilson Simonal, Elis Regina, entre outros(as)
Fonte: Echeverria (2012).

FIGURA 23
Gonzaguinha durante uma apresentação do programa *Som Livre Exportação*, em 1971
Fonte: Memória Globo (2021)[59].

https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/especiais/som-livre-exportacao/noticia/som-livre-exportacao.ghtml.

[59] Ver em: https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/especiais/som-livre-exportacao/noticia/som-livre-exportacao.ghtml.

Apesar do sucesso de público, o programa durou pouco, pois os militares não gostaram da audiência que o grupo "subversivo" estava obtendo e começaram a censurar o programa. Nesse momento, o movimento se desfaz e cada artista segue o seu caminho. O programa continua em um tom mais comportado, tendo à frente agora Ivan Lins e Elis Regina.

Prestes a se tornar ainda mais conhecido do público brasileiro, Luiz Gonzaga Jr. casa-se com Ângela Maria Porto Carreiro, filha do casal Aluízio e Maria Ruth, com quem tem dois filhos, Daniel e Fernanda Gonzaga[60]. Em 1972, assina contrato com a EMI Odeon, uma importante gravadora que estava em busca de novos nomes com potencial artístico para lançar no mercado, e grava em um compacto simples a música "Comportamento geral", um samba de batida leve, mas com forte conteúdo crítico que, em tom de ironia, convoca o(a) cidadão(ã) brasileiro(a) a refletir sobre o momento político que o país vivia e questiona a apatia deste(a) em relação às desigualdades sociais geradas pelo modelo econômico vigente.

O destaque dado a essa música, que será analisada como parte do pensamento de Gonzaguinha sobre o Brasil no terceiro capítulo, justifica-se pelo fato de ter sido a partir dela que o artista passou a ser mais reconhecido no país. Tal canção foi proibida de ser executada em público pelos órgãos de censura do regime autoritário, o que, em síntese, rendeu ótimos frutos ao artista. Depois desse fato, críticos(as) e curiosos(as) da música brasileira buscaram conhecer melhor a obra do cantor e compositor, ampliando a venda de discos e tornando-o famoso em todo o Brasil.

---

60 Ambos são cantores com discos gravados e trabalho autoral. Daniel Gonzaga é multiartista, inquieto e criativo, tem sete discos gravados, coordena uma *webtv* onde realiza festivais de música e importantes pesquisas sobre variadas sonoridades brasileiras no projeto "Biblioteca de ritmos". Atualmente, tem alimentado uma parceria criativa muito interessante com Anastácia, grande referência da música no Brasil, antiga parceira de Dominguinhos e mesmo de Luiz Gonzaga. Para conhecer o trabalho desse artista, ver: https://www.danielgonzaga.com.br/. Fernanda, atualmente conhecida como "Nanan Gonzaga", fez parte do grupo Chicas, onde cantou ao lado da irmã do meio, Amora Pêra. Atualmente, faz carreira solo. Para acessar seu mais recente trabalho, ver o CD *Toda pessoa pode ser invenção*.

"A dita anda dura"

Não é possível falar da obra desse artista sem levar em consideração que o início de carreira e o alcance do sucesso se deram em um contexto de forte repressão política, instituída a partir do golpe civil-militar de 1964, que levou Gonzaguinha e tantas outras vozes consideradas dissonantes do amor à pátria a terem seus processos criativos cerceados[61].

Muito brevemente falando, o Brasil viveu entre os anos de 1964 e 1985 sob um duro regime ditatorial, comandado por generais do Exército. Em março de 1964, civis e militares se uniram, com o apoio da Igreja Católica e do governo norte-americano, com o objetivo de derrubar o então presidente João Goulart, que prometia realizar reformas sociais, políticas e econômicas, visando a diminuição das desigualdades e o aprimoramento do processo democrático.

Tais reformas foram vistas pelas elites conservadoras como um perigo à implantação do comunismo no país e, através de um golpe de Estado, planejado por forças políticas de dentro e de fora do país, depuseram o governo e promoveram a subida dos militares ao poder, instaurando um regime de exceção, fechando o Congresso Nacional e suspendendo os direitos civis e as eleições diretas, durante 21 anos.

Para manter-se no poder e assegurar a execução de um plano político-econômico, baseado no "[...] trinômio segurança-integração-desenvolvimento, apoiado no grande capital privado e estatal, no aprofundamento da exploração do trabalho, na cassação das liberdades civis e em uma rígida censura" (Araújo, 2003, p. 41), o governo militar utilizou-se de mecanismos de coerção e controle, próprios de um regime autoritário. Visando neutralizar qualquer tipo de contestação ao regime, o Estado brasileiro legitimou formas de violência por meio de aparatos jurídicos repressivos, a exemplo dos temidos Atos Institucionais (AI)[62].

---

[61] Segundo Zuenir Ventura (2008), no período de 1964 a 1985, entre as manifestações artísticas censuradas, a canção foi a que sofreu perseguição pelo aparato censório, chegando a mais de 500 vetadas, superior a filmes (quase 500), à dramaturgia (450 peças de teatro) e a livros (200).

[62] Em 1968, através da publicação do AI-5, o governo fechou o Congresso, cassou mandatos, suspendeu direitos políticos, efetuou prisões, cessou garantias constitucionais, outorgando,

Apesar de muita repressão e violência, os movimentos sociais floresceram, atuando de forma mais complexa e organizada e a vida cultural passou por um processo intenso de criação, especialmente com conteúdo crítico ao governo. Como muitos artistas da época, Gonzaguinha direcionou grande parte da sua obra a uma posição de resistência ao regime militar e de crítica à política vigente no país.

Segundo Severiano e Mello (1998), ao lado de Chico Buarque de Hollanda e Taiguara, Gonzaguinha estaria entre os compositores mais perseguidos pela censura durante a ditadura, tendo em média 70% de suas canções censuradas. Além das canções, seus discursos nos *shows* também foram alvo da censura, fato que levou ao cancelamento e à proibição de inúmeras apresentações públicas.

Na temporada de lançamento do LP *Comportamento geral*, por exemplo, de 30 *shows*, Gonzaguinha conseguiu realizar apenas cinco. Para gravar 18 canções nos dois primeiros álbuns, chegou a submeter 72 músicas à censura, sendo 54 vetadas (Souza, 1980, p. 32). O jornalista e crítico musical Tárik de Souza chega a afirmar que Gonzaguinha foi o artista "[...] que mais problemas teve com a censura nos anos 70", recebendo a "[...] etiqueta de maldito" (Bahiana, 1976, p. 26).

Mesmo não sendo possível aprofundar a discussão sobre as marcas que os anos de repressão do Estado deixaram na geração de Gonzaguinha e na história da nossa jovem democracia, considero importante mencionar que, de uma forma diferente do pai, o silenciamento também fez parte do processo criativo do filho. Como vimos, Gonzaguinha foi duramente afetado pela fronteira do silenciamento, proibido de soltar a voz, seja no discurso falado ou cantado, mecanismo utilizado repetidamente pelo poder instituído para garantir uma ordem e uma verdade monolítica. Como nos lembra Grada Kilomba (2019), uma das estratégias mais antigas utilizadas para reprimir as narrativas que colocam em xeque a ideia de uma história única é o forçado silenciamento.

---

daí em diante – e por 10 longos anos –, poderes quase totais e absolutos ao regime dos generais presidentes (Arns, 1985).

No livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba denuncia que o projeto colonial europeu utilizou por mais de 300 anos um objeto concreto, *a máscara do silenciamento*[63], para impedir que negros(as) escravizados(as) comessem durante o trabalho, mas também e, principalmente, como forma de calar as vozes perturbadoras daqueles(as) que lhes ameaçavam desestabilizar suas consciências cristãs. Segundo a autora:

> Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos (as) chamados (as) 'Outros(as)': Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p. 33).

No que se refere ao ato de silenciar a voz de Gonzaguinha, o contexto é claramente outro e, apesar de ser afrodescendente, acredito não foi essa faceta necessariamente da sua identidade a que falou mais alto no processo repressivo, e sim a sua posição política. Ainda assim, o projeto colonial/capitalista de dominação é o mesmo: as ditaduras instauradas por toda a América Latina, na segunda metade do século XX, tinham o nítido propósito de garantir a continuidade do controle da hegemonia do capital estrangeiro, reprimindo violentamente qualquer tentativa de construção de um projeto de autonomia dos países colonizados.

Tais regimes tiveram como articulador um agente que representa um imperialismo mais moderno, os Estados Unidos da América, mas que, assim como os impérios do Velho Mundo, se utilizaram de estratégias de

---

[63] "Composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa" (Kilomba, 2019, p. 33).

dominação com práticas de violência direta, bem como de *violência simbólica* (Bourdieu, 2005b), via a dominação cultural.

No caso da nossa vítima da censura, podemos dizer que mesmo sem sofrer violência física, como muitos outros(as) companheiros(as) perseguidos(as) da sua época, a forma de proibição de sua fala/canto veio sem brechas e com consequências ainda mais duras para uma possível desobediência, se formos comparar com o processo de silenciamento do seu pai, afinal, a repressão à sua voz veio através de um órgão oficial do Estado, representado pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) da Polícia Federal, que tinha o poder de definir o que pode ser dito e o que deve ser calado.

Existem no Brasil muitos estudos sobre a atuação dos órgãos de censura durante a ditadura militar. No que se refere à música, um dos trabalhos mais completos é o do historiador Marcos Napolitano (2005, 2010), que, em síntese, aponta quais eram os argumentos para as proibições, os tipos de perseguição aos suspeitos, quem eram os principais artistas eleitos como inimigos da pátria, as práticas de repressão mais utilizadas e as consequências que levaram muitos artistas à prisão, ao exílio, à tortura e à loucura. O objetivo central do Estado era blindar o governo das críticas e das denúncias sobre a repressão, calando violentamente as vozes contrárias ao regime de exceção.

Sabemos também que as formas de resistência que visavam driblar a censura eram diversificadas e, às vezes, muito sofisticadas. Chico Buarque, considerado o mais visado de todos os artistas da época, pode ser citado como um bom exemplo de como era necessário astúcia e *ginga* para conseguir liberar as músicas sem deixar de manter a coerência nas mensagens políticas. Chico, por exemplo, chegou a criar o pseudônimo "Julinho da Adelaide" para conseguir gravar algumas músicas[64].

Gonzaguinha, ao falar sobre a relação com a censura, demonstrou usar *estratégias gingadas* apreendidas no morro ao sugerir que é preciso ter calma, esperar a hora certa para driblar o adversário com sutileza.

---

[64] Nesse vídeo, Chico Buarque cita o "compositor" Julinho. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=jY8lvjmexwo.

Na música "Geraldinos e Arquebaldos", nos lembra que: "melhor se cuidar. No campo do adversário é bom jogar com muita calma, procurando pela brecha para poder ganhar". E o moleque do morro sabia muito bem o que significava atuar pelas brechas.

O fato de ser um artista que não fazia concessões ao mercado, não dava autógrafos e praticamente só gravava músicas autorais, além da postura pouco simpática com a mídia, levou Gonzaguinha a ganhar o apelido de "cantor rancor", sendo considerado, durante muito tempo, pela grande mídia (ver Figura 24 a seguir) e por parte de alguns artistas, como hostil, antipático, antipatriota, um poeta maldito. Apesar disso, é lembrado por muitos(as) amigos(as) como um cara doce, amável e sensível, bastava saber como se aproximar.

FIGURA 24
Reportagem do jornal *O Estado de São Paulo* de 1980
Fonte: *O Estado de São Paulo* (1980)[65].

[65] Matéria publicada *on-line* em 1991, ver em: https://www.estadao.com.br/brasil/arquivo/gonzaguinha-morreu-ha-20-anos/.

Durante toda a carreira, mesmo passando a cantar músicas leves e românticas, nunca abriu mão da consciência política e de uma postura comprometida com a vida e com o país. Podemos dizer que ele representa uma dessas vozes rebeldes que se recusou a calar-se diante da censura, não se submeteu ao jogo da mídia e pagou um preço alto por isso.

A seguir, um exemplo de uma das inúmeras reportagens nas quais os adjetivos usados para descrever o cantor e compositor não dispensam vocábulos ácidos. Na página seguinte, trago também a capa da *Revista Veja* de 1979 e uma foto do cantor e compositor ao lado de parceiros(as) que estrelaram o *show* "Canta Brasil", em 1982.

Apesar de ser lembrado até os dias de hoje como uma importante voz de resistência à ditadura, Gonzaguinha ficou mais conhecido do grande público – e podemos dizer que alcançou o auge do sucesso, com a ampla vendagem de discos, no final da década de 1970 – ao lançar músicas românticas aboleradas, a exemplo de "Explode coração" e "Grito de alerta", ambas gravadas por Maria Bethânia. Chegou a figurar entre os dez compositores mais importantes daquele período e que mais ganharam dinheiro com direitos autorais. Mesmo não aderindo à lógica implacável do capital para alcançar a fama[66]. Ainda nos anos 1970, de "proletário da arte" alçou voo e adentrou o cobiçado panteão dos grandes nomes da MPB, estampando inclusive capas de importantes revistas na época, como a *Revista Veja* (Figura 25) e aparecendo em inúmeros programas de TV, com grande audiência.

Um fato que considero importante mencionar ainda na sua breve biografia é a relação comercial que mantinha com sua banda (músicos instrumentistas e arranjadores). Diferente da grande maioria dos(as) cantores(as) famosos(as) que seguem a lógica do mercado cultural, de pagar um percentual estabelecido para cada músico, Gonzaguinha propôs à banda que trabalhasse sob a lógica de cooperativa, na qual ele ficava com um percentual maior, mas todos tinham uma participação ativa nos cachês e na produção; esse fato raramente é lembrado quando se trata

[66] Em 1975, ele dispensou os empresários e tornou-se um artista independente retomando a ideia do selo Moleque, pelo qual chegou a gravar alguns trabalhos.

FIGURA 25
Gonzaguinha na capa de uma das mais importantes revistas do país, em 1979
Fonte: Echeverria (2012).

da história do cantor, que inclusive tinha fama de "pão duro". Vejo, no entanto, como um dos marcadores de coerência entre a obra e a postura política do artista, que também atuava como produtor/empresário.

Até onde consegui levantar, Gonzaguinha tem um total de 338 composições, sendo que mais de 300 estão expressas em cerca de 38 LPs, 16 lançados em vida (na média de um por ano) e mais de 20 póstumos, além de músicas gravadas no início da carreira em compactos simples e duplos. Esse cantor e compositor premiado[67] foi interpretado por grandes nomes da MPB, a exemplo de Maria Bethânia (sendo a que mais gravou o compositor, com 45 músicas), Elis Regina, Simone, Clara Nunes, Cauby Peixoto, Luiz Gonzaga, Agnaldo Timóteo, entre outros(as). Atualmente, vem sendo regravado por diversos artistas da contemporaneidade, a exemplo de Crioulo, Liniker, Daniel Gonzaga, Leo Gandelman, Maria Rita, Xênia França, Bruna Caram, entre outros(as) artistas[68].

Ao longo da vida, mostrou-se um poeta sensível e em estado permanente de indignação. Viveu os últimos dez anos em Belo Horizonte (Minas Gerais), cidade que escolheu para estar ao lado de Louise Margareth, a Lelete, seu segundo grande amor, com quem teve uma filha chamada Mariana. Segundo depoimento das próprias Margareth e Mariana e de amigos(as) próximos(as), essa fase da vida de Gonzaguinha foi marcada pela calmaria e o sorriso fácil no rosto.

Além de estar mais tranquilo financeiramente e reconhecido como artista de renome, conseguiu concretizar o desejado (re)encontro com o pai. Vivendo em uma casa com jardim e gerindo a própria carreira, pôde vivenciar a paternidade com mais dedicação, encontrar os(as) amigos(as) e compor quase que diariamente. Sempre que possível reunia os quatro filhos, assim como os levava para passear na fazendo do avô Gonzaga.

---

67 Em 1979, com a música "Explode coração", ganhou os prêmios mais importantes da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA): melhor compositor, melhor música e melhor *show* ("Gonzaguinha da vida"). Em 1988, ganha o prêmio Sharp de Música e em 1989 ganha o prêmio de melhor música na categoria MPB, no II Prêmio da Música Brasileira.

68 Ver levantamento feito pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) dos intérpretes que mais gravaram Gonzaguinha, ver em: https://web.portalsucesso.com.br/home/confira-os-interpretes-que-mais-gravaram-gonzaguinha.

FIGURA 26
Gonzaguinha ao lado de Chico Buarque, Nara Leão e João Bosco, em entrevista sobre o *show* "Canta Brasil", 1982
Fonte: Homem (2009).

As músicas dessa fase deixam escapar um pouco desse novo momento de Gonzaguinha. Muitas delas falam de esperança, natureza, paternidade ativa, além de novas composições em ritmos nordestinos, feitas em parceria com o pai.

Apesar de estar tratando de um artista que a todo tempo se relacionou com o mercado cultural e que, possivelmente, poderia vislumbrar os ganhos em estar associado à imagem do pai, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior surgiu no cenário nacional de maneira desassociada da figura artística paterna. Trilhou seu itinerário desde muito cedo, de forma independente e, apesar de encontrar pelo caminho incontáveis fronteiras, conseguiu, com trabalho, sensibilidade e sagacidade, utilizando *estratégias gingadas* distintas do pai, imprimir uma forte marca na história da música brasileira.

Gonzaguinha trouxe para esse cenário uma poética muito própria e uma forma bastante singular de estar na vida. Sua obra é consideravelmente vasta, no sentido de forma e conteúdo, tematiza o amor romântico, questiona o sistema, fala de esperança, de masculinidades, do povo

trabalhador, da grandeza da cultura infantil, da sua própria vida, mas sempre pauta o Brasil.

Na última década de vida de ambos, pai e filho se aproximaram e, a convite do filho, realizaram uma turnê que mudou para sempre a relação dura e delicada de uma vida inteira. No *show* "A vida do viajante" descobriram afinidades, afetos, diferenças, respeito, confissões e amizade. O desejado encontro aconteceu e, pelo que parece, a necessidade de estarem juntos foi tanta que, em um intervalo de menos de dois anos, morre o pai (em 1989, por problemas de saúde) com 76 anos e, em seguida, o filho (em 1991, de acidente de carro), aos 45 anos. A relação entre pai e filho será abordada no último capítulo do livro, quando elegerei algumas canções que tratam desse conteúdo ou que foram feitas em parceria.

Essa história musical, até onde temos notícia, inicia com o pai de dona Santana, perpassa em especial por seu Januário, se expande com Luiz Gonzaga e seus(uas) irmãos(ãs) e não para em Gonzaguinha, pois dos(as) quatro filhos(as) do cantor[69], três são músicos profissionais: Daniel Gonzaga, Nanan Gonzaga e Amora Pêra. Evoé à dinastia gonzagueana!

---

[69] Em 1980, Gonzaguinha teve a terceira filha, chamada Amora, fruto de um romance intenso com a atriz e cantora do grupo As Frenéticas Sandra Pêra.

O BRASIL DOS GONZAGAS NUMA PERSPECTIVA TRANSCOLONIAL

Este capítulo está dividido em três partes: a primeira, "A (re)invenção das identidades", trata da construção da ideia de universalidade pelo viés ocidental. Discute como o sentido de nação fez emergir as ideias de "raça" e "alteridade", a partir da construção simbólica de fronteiras territoriais e de uma recusa frente aos processos migratórios contemporâneos, além de explorar como se construiu a noção de "centro" e "periferia" como argumentos que retroalimentam o neocolonialismo e problematizam as consequências da naturalização do eurocentrismo como perspectiva epistemológica hegemônica.

A segunda parte intitula-se: "A reprodução do pensamento colonial no Brasil: políticas raciais e divisão regional". Como o próprio título anuncia, busco situar o Brasil no contexto do projeto colonial mundial, refletindo como as elites políticas, econômicas e os intelectuais brasileiros agenciaram, no final do século XIX e início do XX, a reprodução desse projeto, no processo de constituição da nacionalidade brasileira.

Através da organização de uma cultura nacional homogênea, os discursos de identidade nacional foram formulados a partir de teorias evolucionistas e deterministas, que projetavam o futuro pela via da implementação de políticas de branqueamento, bem como de divisões territoriais que, fundamentadas num regionalismo dicotômico entre o moderno/progresso e o arcaico/passado, elegeu-se a região considerada moderna, o Sul/Sudeste, para representar oficialmente o nacional.

Na produção e reprodução desses discursos, hierarquiza-se saberes, territórios e povos, validando conhecimentos centrados na ciência moderna eurodescendente, e subalternizam-se, ou mesmo desconsideram-se, conhecimentos oriundos das cosmologias indígenas e africanas nas grandes narrativas sobre o país. Nesse ínterim, refletirei, na terceira parte do capítulo "Estratégias gingadas", sobre o caso Brasil onde, através de um entrelaçamento mais "cozido" entre culturas, raças e inteligências, germinaram saberes ainda não explorados o suficiente, nem mesmo por nós, *pensadoras(es) transcoloniais*. Nesse sentido, e amparada por intelectuais que me encorajam a assumir o lugar de autora, apresentarei o conceito de *estratégias gingadas* como sentido de negociação ou mecanismo de sobrevivência dos povos subalternizados, frente à violência colonial.

A (RE)INVENÇÃO DAS IDENTIDADES

> *Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos, pensar de um ponto de vista próprio. O centro do mundo é em todo lugar, o mundo é o que se vê de onde se está.*
>
> *Encontro com Milton Santos* ([c2006]).

O interesse pela discussão das identidades não é novo, data de pelo menos quatro décadas, tanto no âmbito acadêmico quanto no meio dos movimentos sociais, entre grupos de maiorias minorizadas, bem como no campo das políticas públicas, especialmente, as alusivas ao setor da cultura. Nesse contexto, assistimos a uma proliferação de cursos, pesquisas e publicações no campo dos estudos culturais e pós-coloniais, voltados à reflexão sobre culturas, identidades, relações interculturais, multiculturalismos, relações de gênero, feminismos, enfim, interessados por abordar *o(a) outro(a)* como um dilema filosófico que emerge na contemporaneidade. Mas por que ainda é tão importante se debruçar sobre essas discussões e conceitos?

Esses estudos nascem a partir da incômoda proliferação de imigrantes oriundos(as) de países colonizados que, inicialmente, adentram os países metropolitanos em busca de trabalho, saúde e educação. Apesar do crescente número de imigrantes em países "centrais" da Europa, essa presença não se constitui necessariamente em uma novidade. O que pode ser considerado relativamente novo e marcante nesse cenário é a presença qualificada de um número considerável de intelectuais, em sua maioria oriundos(as) de países coloniais que passam a ocupar lugares estratégicos de poder, antes muito restritos e que, devido a isso, levantam a questão da alteridade, apontando o colonizador também como um outro, revertendo assim a linearidade da relação (Moura, 2005).

No Brasil, essa "novidade" é relativamente recente, e por isso tem causado tanto debate e reações conservadoras que passam a deslegitimar e mesmo desqualificar o que se tem chamado de discussão identitária ou identitarismo.

Estudos culturais, pós-coloniais e decoloniais são fundamentais para desnaturalizar as diferenças culturais construídas historicamente como forma de hierarquização e manutenção do *status quo* e nos provocam a pensar o conceito de identidade como uma construção ideológica ou mesmo como uma invenção.

A visibilidade do(a) "outro(a)" gera uma série de novas e inquietantes questões, ora pautadas como positivas e instigantes, do ponto de vista epistemológico e da quebra de paradigmas, ora como preocupantes e incômodas, do ponto de vista do descentramento dos lugares de poder. O "problema" da alteridade, que até então havia sido pensado em termos do colonizado, é trazido para dentro dos países hegemônicos. Segundo Milton Moura (2005, p. 79):

> O homem ocidental branco, cristão, que pensou o mundo como se ele fosse o *um* e o outro fosse simplesmente o *outro*, agora se depara com a incômoda acusação de que ele, o homem ocidental, é, o outro daquele outro, o colonizado. Esta mudança é fundamental aos efeitos de perceber o crescimento da importância da discussão sobre a identidade.

Nesse cenário, os conceitos de *invenção*, *diáspora*, *alteridade*, *colonialidade*, *discurso*, *diferença colonial*, *subalternidades*, *fronteiras*, *epistemicídio*, entre outros, aparecem como uma espécie de denúncia sobre a noção de uma história única, pautada no ideal moderno do "sujeito humano universal", sendo esse sujeito: homem, branco, europeu, cristão, racional, magro, heterossexual e letrado.

Homi Bhabha, no célebre livro *O local da cultura* (1998), discute a questão da alteridade a partir da construção do estereótipo no discurso colonial. Essa construção ideológica, que aparece como uma das principais estratégias do poder discriminatório, oscila de forma ambivalente entre uma ideia de representação fixa do(a) "outro(a)", como um(a) já conhecido(a), e uma ideia que precisa ser permanentemente repetida para ser apreendida por contextos em constante mutação. A fim de marcar a diferença cultural de forma hierárquica, o discurso

colonial depende paradoxalmente do conceito de fixidez, ao mesmo tempo em que revela uma necessidade ansiosa de repetição na construção da alteridade.

É a repetibilidade e a visibilidade em excesso de algum traço/marca de um determinado povo ou sujeito colonial que dão validade à construção das identidades e produzem um efeito de verdade em uma ideia estabelecida sobre o(a) outro(a); dessa forma, articula-se uma série de modos de diferenciação, prioritariamente raciais e sexuais, para embasar as práticas discursivas da hierarquização cultural. Segundo Homi Bhabha (1998, p. 111), "o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução".

Tomando de empréstimo um conceito usado na psicanálise por Freud, o autor vai mais além e propõe pensar o estereótipo como fetiche. Parte da ideia de que, assim como para a psicanálise freudiana, existe um ideal de sujeito que possui "falo/pênis" e aqueles que não o possui busca substitui-lo simbolicamente por algo (mito da castração). No discurso colonial, existe um ideal de "sujeito humano universal", logo, para todos(as) aqueles(as) que não se adequarem a esse padrão de humanidade, haverá sempre um sentimento de ausência, de falta. É apresentada aí uma ideia da *diferença* como anormalidade; não tendo a mesma raça, gênero e cultura, os(as) diferentes são qualificados(as) como seres hierarquicamente inferiores.

Aníbal Quijano que, ao longo de mais de 50 anos de produção acadêmica ininterrupta, cunhou o termo "colonialidade do poder", evidencia que a "descoberta" das Américas representou o início de um processo de expansão global do capitalismo, tornando possível uma dimensão planetária de dominação. Através da classificação da população mundial mediante a ideia de "raças", o ente conhecido na atualidade como Europa estabeleceu pela primeira vez na história da humanidade um padrão de poder mundial, baseado na violência e na desapropriação total da forma de vida dos povos considerados estranhos ou não brancos, e,

assim, edificou uma matriz colonial que, além de capitalista, patriarcal, moderna e etnocentrada, é marcada de forma indelével pelo controle absoluto da vida dos(as) que foram reconhecidos(as) como "outro(a)".

> A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras. Assim, termos como *espanhol* e *português*, e mais tarde *europeu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, consequentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (Quijano, 2005, p. 117).

O que o conceito de *colonialidade do poder* traz de novo para esse debate é exatamente a leitura de que a ideia de "raça" foi concebida a partir da chegada ao Novo Mundo, quando se funda a modernidade, estando, portanto, indissociada da colonialidade. Consequentemente, o racismo seria o principal fundamento edificador da concepção moderna de humanidade, na qual se naturalizou a ideia de que a população do mundo se dividia entre primitivos e civilizados, racionais e irracionais, cristãos e pagãos, enfim, entre inferiores e superiores. Para o avanço do capitalismo hegemônico no mundo, foram necessários argumentos científicos e religiosos que justificassem a violência física e epistêmica praticada para com os(as) não brancos(as).

Na mesma direção, Antônio Bispo dos Santos, mais conhecido como Nêgo Bispo, no livro *Colonização, quilombos modos e significações* (2019), afirma que, no caso do Brasil, o processo de colonização buscou destituir os povos, denominados por ele de "afro-pindorâmicos", de suas principais bases de valores, a começar pela imposição na substituição de crenças de base politeísta pelo cristianismo euro-monoteísta. Esses povos, que eram de diferentes linhagens étnicas e se autodenominavam de forma diversa, passaram a ser tratados como um grupo homogêneo – no caso dos povos originários, passaram a ser chamados de "índios", e no caso dos africanos escravizados, foram nominados pelos portugueses de "negros". Segundo o autor, no que se refere aos estereótipos:

> No plano individual, as pessoas afro-pindorâmicas foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem alma, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tidas como feias, sexualmente tidas como objeto de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens (Santos, 2019, p. 29).

Bispo denuncia a atualização do projeto colonial, na qual essas mesmas populações, especialmente no contexto recente, continuam sofrendo a perda de seus territórios, justificada judicialmente pelos argumentos desenvolvimentistas de que tais povos são atrasados e improdutivos, um empecilho ao avanço e integridade moral, social, econômica e cultural do país. Ainda sobre a formação da sociedade brasileira e as questões raciais e de gênero como demarcadoras de diferenças, Lélia Gonzalez (2020, p. 127) nos apresenta o importante conceito de *Amefricanidade*, que, em síntese, trata de:

> Um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o *T* pelo *D* para, aí sim, ter o seu nome assumido

> com todas as letras: *Améfrica Ladina* (não é por acaso que a *neurose cultural* brasileira tem no *racismo*, o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os 'pretos' e os 'pardos' do IBGE) são *ladino-amefricanos*.

A partir de uma observação refinada das culturas africanas presentes em grande parte dos países da América Latina e Caribe, Gonzalez afirma que os falares dos(as) negros(as) estrangeiros(as) no Novo Mundo transformaram, em grande medida, as línguas coloniais (o português, o espanhol, o inglês e o francês), chamando de *pretuguês*, a língua falada no Brasil. Além da língua, a autora menciona a dança, a música e o sistema de crenças religiosas que muito influenciou a formação histórico-cultural de todo o continente. Toda essa potência cultural foi e ainda é "encoberta pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo 'cultura popular', 'folclore nacional', etc, que minimizam a contribuição negra" (Gonzalez, 2020, p. 128).

Segundo a autora, a partir de meados do século XIX, a violência passa a ser mais sofisticada, pois se elabora uma série de explicações racionais para caracterizar os "costumes primitivos" dos povos colonizados e sua óbvia inferioridade. Esse tipo de estratégia chega a não parecer violência, pois é validada pela academia, que produz comprovação científica; pelas religiões cristãs, que definem o que é de Deus e o que é do Diabo; e pelos poderes públicos, que punem, perseguem e silenciam os(as) subalternizados(as).

Assim como Bhabha, Quijano, Bispo e Gonzalez, outros(as) pensadores(as) identificados(as) como pós-coloniais ou decoloniais, a exemplo de Edward Said, Frantz Fanon, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Maria Lugones, Darcy Ribeiro, Aimé Césaire, Gloria Anzaldúa, Sueli Carneiro, Ângela Davis[1], entre outros(as), enunciam seus pensamentos e teorias a partir da própria condição existencial; poderia dizer da própria

[1] A pensadora contemporânea Ângela Davis bem como bell hooks, Kimberle Crenshaw, Patricia Hill Collins, entre outras, são identificadas como pensadoras do feminismo negro estadunidense; trago Davis como uma voz que possivelmente representa um pensamento descolonizado a partir de um lugar que articula luta política, trajetória pessoal e produção científica.

(des)construção identitária. Seus percursos biográficos, bem como suas filiações e associações (Sen, 2007), são emblemáticos para pensarmos um novo *estado do mundo*.

O que os(as) aproxima, além do fato de serem oriundos(as), em sua maioria, de países colonizados, é a forma de atuação acadêmica, implicada com as discussões políticas, em particular com as políticas multiculturais implementadas no mundo euro-americano nas últimas décadas, contribuindo para um olhar crítico sobre estas. No caso de Antônio Bispo dos Santos, o que o diferenciava de seus pares era o fato de não ter uma trajetória acadêmica – o autor era um líder quilombola, nascido no interior do Piauí (Brasil).

Tais pensamentos colocam em xeque os conceitos de identidade, cultura, multiculturalismo, diversidade e raça e questionam a ideia humanista de igualdade, muito disseminada no continente europeu, mas que, muitas vezes, não passa de um discurso civilizatório ocidental ainda muito distante de uma prática, de fato, desierarquizada e isonômica na relação com os(as) imigrantes – o(a) outro(a) naquelas sociedades.

É a partir dessas discussões, conceitos e autores(as) e tendo em vista que o colonialismo epistemológico se reproduz internamente nos territórios que foram colonizados, como é o caso do Brasil, que proponho situar Gonzagão e Gonzaguinha como pensadores da cultura brasileira pelo viés musical, produtores de conhecimentos expressos pela música, pelo corpo, pelo riso, pela oralidade, pela brincadeira e pela poesia; como autores de ideias sobre o Brasil e não como figuras folclóricas que atuam no campo simbólico da cultura, reconhecendo, assim, outras formas de saber contidas nas suas obras e presenças, não contempladas pelas epistemologias modernas.

Nesse caminho, afirmo que as obras e a visibilidade das suas presenças no circuito midiático e cultural são lidas aqui como discursos insubordinados e divergentes dos discursos modernizadores e elitistas do Estado brasileiro.

Na sequência, tratarei especificamente do caso Brasil, no que tange à reprodução da violência colonial (econômica e cultural) ou ao *colonialismo interno* (González Casanova, 2007), visando situar o(a) leitor(a) a

respeito do que caracteriza o chão de onde surgiram as nossas personagens. Discutirei como o projeto colonial, implementado há mais de 500 anos nesse país, conseguiu atualizar mecanismos de opressão tão eficientes, de modo a fazer crer que na *terra brasilis* apenas alguns podem ser detentores de uma *existência plena* (Fanon, 2008). Refletirei também sobre como a *colonialidade do saber*, em uma sociedade formada mais especificamente por três distintos povos e cosmologias, fez crer, até os dias de hoje, que há apenas um modo válido de produzir conhecimento.

A REPRODUÇÃO DO PENSAMENTO COLONIAL NO BRASIL: POLÍTICAS RACIAIS E DIVISÃO REGIONAL

No amplo território indígena Abya Yala[2], que hoje conhecemos como América Latina, a história oficial escondeu dados e informações que revelam que o maior genocídio da história da humanidade aconteceu entre o século XV e XVI, quando o que hoje é conhecido como continente americano foi invadido e usurpado pelos europeus. Estima-se que, antes da chegada dos colonizadores, viviam no continente cerca de 80 milhões de pessoas pertencentes a mais de 1,3 mil nações. Em menos de 100 anos, esse número caiu para dez milhões, fazendo com que mais de duas mil línguas desaparecessem da terra.

Esses números não são precisos, mas foi a partir de uma série de documentos históricos que diversos(as) estudiosos(as), entre eles(as) os sociólogos Moema Viezzer e Marcelo Grondin no livro *Abya Yala: genocídio, resistência e sobrevivência dos povos originários das Américas* (2021), afirmam que, desde a invasão europeia às Américas, de 1492

[2] "Abya Yala" significa "terra madura", "terra viva" ou "terra em florescimento". É como o povo kuna, originário da Serra da Nevada, na Colômbia, denominava o continente latino-americano antes da chegada dos colonizadores. "Hoje *Abya Yala* é um nome próprio que abarca todo o continente e foi escolhido pelos povos originários como parte do processo de superação do isolamento político a que foram submetidos desde o início da colonização. [...] A adoção do nome comum de *Abya Yala* para designar o território hoje conhecido como América faz parte de um processo de construção política de identidade dos povos originários que vivem neste território há milhares de anos" (Viezzer; Grondin, 2021, p. 204).

até o início do século XX, morreram mais de 90% da população originária do continente.

Assustados com esses dados, aprofundaram a pesquisa e chegaram à conclusão de que a ocupação territorial pelos europeus provocou, ao longo dos séculos, cerca de 70 milhões de mortos. Sem dúvida, o maior genocídio da história da humanidade. Só no Brasil, nesse período, morreram cerca de cinco milhões de pessoas[3].

O segundo grupo vitimado pelo etnocídio, praticado sob a tutela da cruz e da espada, foram os povos africanos, trazidos à força em condições subumanas para serem escravizados nas colônias das Américas. Segundo os historiadores Wlamira Albuquerque e Walter Fraga, o Brasil foi a colônia que mais recebeu africanos(as) no mundo, tornando-se uma nova África fora daquele continente:

> [...] estima-se que entre o século XVI e meados do século XIX, mais de 11 milhões de homens, mulheres e crianças africanos foram transportados para as Américas. Esse número não inclui os que não conseguiram sobreviver ao processo violento de captura na África e aos rigores da grande travessia atlântica. A maioria dos cativos, cerca de 4 milhões, desembarcou em portos do Brasil. Por isso nenhuma outra região americana esteve tão ligada ao continente africano por meio do tráfico como o Brasil. O dramático deslocamento forçado, por mais de três séculos, uniu para sempre o Brasil à África (Albuquerque; Fraga Filho, 2006, p. 36).

Além de ter sido o país que mais recebeu africanos(as) saídos(as) de seu continente de maneira forçada, foi o último país das Américas a abolir

---

[3] No Brasil, a população indígena vem aumentando desde o final do século XX. Segundo os dados recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil tem hoje 1,7 milhão de indígenas declarados, pertencentes a 305 povos, falantes de 274 idiomas, espalhados por todo o território nacional, havendo uma maior concentração de povos no estado do Amazonas. Entre indígenas urbanos e moradores de áreas rurais, existem cerca de 53 povos isolados. Para mais informações, ver: https://www.gov.br/funai/pt-br(a)ssuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas#:~:text=Somados%2C%20Amazonas%20e%20Bahia%20concentram,(97%2C3%20mil).

a escravidão. Após mais de três séculos de um brutal processo de usurpação da dimensão humana desses povos, perpetrado pelo regime escravista, foram não apenas abandonados pelo Estado no pós-abolição, como perseguidos por suas práticas culturais e religiosas e pela cor de pele.

Lilia Schwarcz e Flávio Gomes, no *Dicionário da escravidão e liberdade* (2018, p. 18), afirmam que: "a escravidão é um sistema que se enraizou cruelmente na história brasileira, e que guarda marcas profundas no nosso cotidiano". Acrescentam os autores que, ao contrário do que se popularizou na história do Brasil, sobre a inaptidão dos nativos (indígenas) para o trabalho forçado: "a escravidão – indígena e africana – esteve presente, de modo combinado e diverso, em várias partes do Brasil, e apresentou diferentes feições econômicas, culturais e demográficas" (Schwarcz; Gomes, 2018, p. 18).

Foi a partir de um processo de violação de corpos femininos indígenas e africanos que foi nascendo um povo mestiço, uma "ninguendade" que, segundo Darcy Ribeiro (2018), não encontrava conforto nem entre os seus de origem, muito menos entre os brancos. Séculos mais tarde, um dos mais famosos intérpretes do Brasil, Gilberto Freyre, iria compor uma nova versão da identidade brasileira, destacando de forma lúdica e até excitante, o processo de miscigenação do nosso povo. Retomarei a importância e a complexidade de Freyre e sua obra para pensar o Brasil mais adiante. No momento, destaco apenas o quanto suas teorias sobre a miscigenação no Brasil, pós-década de 1930, impactaram o pensamento social dentro e fora do país, sobre essa sociedade tão singular na qual se fez crer que a mistura de raças se deu de forma "harmoniosa".

Nem mesmo o sofisticado aparato colonial conseguiu apagar as histórias de resistência, a vontade de vida e alegria dos povos colonizados. Entre fugas, festas, levantes, cultos, quilombos, danças, mandingas, comidas, oralidade, ginga e isolamentos, os povos originários e os povos afro-brasileiros continuam a lutar pela vida.

É fato que, após a política de cotas raciais implementada no Brasil a partir de 2004, essas vozes e presenças nas universidades têm se multiplicado e, consequentemente, pautado demandas culturais, sociais e políticas outras. O que antes se dava muito mais na esfera *extracampo*

acadêmico, nos movimentos sociais e culturais populares, agora chega ao espaço institucionalizado, movendo estruturas e desestabilizando parâmetros que definem objetos/sujeitos de pesquisas e a própria filiação ao paradigma moderno-científico (Veiga, 2020).

Na discussão a seguir, focarei em um período da história nacional que, em alguma medida, responde a indagações referentes à permanente vulnerabilidade dos povos colonizados, pois nos ajuda a compreender de que forma o velho projeto colonial conseguiu se atualizar, sofisticando formas de opressão a ponto de manter praticamente intacto o *status quo* das elites brancas e masculinas do país. Estas sempre souberam se adequar, se encaixar, até se rebaixar quando necessário e, mesmo discordando entre si, sempre que percebem o risco de perda de privilégios, se mantêm unidas e fortes.

Quanto ao período histórico, refiro-me ao processo de concepção da ideia de nacionalidade que se inicia ainda no século XIX e se estende até as primeiras décadas do século XX, quando, com o fim da escravidão e a queda do Império, as instituições brasileiras são obrigadas a definir "os critérios de cidadania" (Schwarcz, 2008) e, consequentemente, o processo de inclusão de uma imensa população, agora oficialmente livre. Nesse momento, intelectuais de diversas províncias/estados, formados por concepções científicas europeias associadas ao evolucionismo, tomam para si a tarefa de pensar o futuro da nação e escrevem textos fundadores de brasilidade.

O colonialismo interno e as elites brasileiras[4]

Antes de adentrar a tensa história da construção do texto identitário do Brasil, trago algumas reflexões sobre a elaboração da ideia de nação e de nacionalismo que tanto poder exerce sobre o imaginário de

[4] Utilizo o termo "elites brasileiras" no sentido empregado pelo sociólogo Jessé Souza, que, no livro *A elite do atraso – da escravidão à Lava Jato*, afirma que as desigualdades sociais no Brasil têm raízes na escravidão, um sistema que estrutura toda sociedade brasileira até os dias de hoje e não na tese do patrimonialismo, segundo a qual as desigualdades crônicas no país podem ser explicadas pela herança de um Estado corrupto. Na referência, ver: Massuela (2017).

pessoas e/ou de coletivos no mundo, sendo uma das bases de sustentação do neocolonialismo e da modernidade. Farei um breve diálogo com o historiador Benedict Anderson, que, na sua reconhecida obra *Comunidades imaginadas: reflexões sobre as origens e a expansão do nacionalismo* (2012), traz uma abordagem mais culturalista no tratamento do tema, apresentando a tese de que o nacionalismo nasce no chamado Novo Mundo, nas Américas, e não na Europa, como a maioria dos pensadores europeus afirmam.

Segundo Anderson, o nacionalismo é um fenômeno universal de tão vigorosa força na vida política moderna, que em diferentes continentes levou pessoas ou grupos a disporem voluntariamente da própria vida, em nome ou em defesa da pátria. A ideia de nação é considerada por ele um produto cultural e histórico peculiar, pois se dá especialmente pelo viés da imaginação. Mais do que "inventadas", as nações são "imaginadas", pois produzem sentido à existência e são capazes de unificar um povo, por vezes muito diferente entre si e pertencente a espaços muito amplos, criando laços emocionais profundos, a partir do fantasioso ideal de uma camaradagem horizontal.

Nesse sentido, a nação seria uma *comunidade política imaginada*, tanto limitada quanto soberana. Limitada por ser definida por fronteiras finitas, ainda que, por vezes, elastecidas; soberana por nascer num momento em que o poder absoluto dos reinos dinásticos, divinamente instituídos, começam a ruir dando lugar a novas estruturas de poder, capitaneadas pela ideia de Estado-nação; e é imaginada como comunidade porque, independente das desigualdades sociais, a nação é concebida como uma coletividade fraterna.

Anderson destaca que os discursos do nacionalismo esvaziam a noção cronológica do tempo através da presentificação recortada do passado, quando se elege momentos e fatos importantes para serem lembrados e cultuados, assim como eventos e pessoas que devem ser esquecidos e apagados, sem uma clara ordem do que veio antes ou depois. Desse modo, mitifica-se um passado e naturaliza-se a unidade de um povo através, por exemplo, de uma língua e de uma história oficial, apresentada como verdade única. Na sua análise, a eficácia da organização desses símbolos

que compõem as nações tornou-as modulares, capazes de serem transplantadas e traduzidas para uma grande variedade de terrenos sociais, "para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas" (Anderson, 1992, p. 25).

Em seus estudos, Benedict Anderson afirma que o nacionalismo nasce em fins do século XVIII nas Américas com os processos de independência do Novo Mundo, mais especificamente da América Espanhola. Apesar de pontuar questões relacionadas à macropolítica e à economia na relação entre as colônias espanholas e a metrópole, o que o autor considera fundamental na emergência dos processos de independência naquele contexto será o sentimento de revolta e injustiça vivenciado por parte dos espanhóis nascidos nas colônias, os chamados *crioulos*. Embora em termos de língua, religião, ascendência ou costumes pouco se distinguissem dos espanhóis nascidos na Espanha, os *crioulos* eram vistos por aqueles como inferiores, ou mesmo como um problema para a metrópole, pois não podiam ser facilmente dominados ou exterminados como os indígenas e africanos.

O que a história das independências na América Espanhola, narrada por Benedict Anderson, nos leva a pensar em comparação com a história de independência do Brasil é que, diferente dos nossos vizinhos que conquistaram seus processos de emancipação política rompendo com a metrópole através de insurreições armadas – em sua maioria, comandadas pelas *elites crioulas*, ou com ideais de liberdade para os cativos –, no caso das insurreições lideradas por populares no Brasil, o desfecho do processo de independência se caracterizou como um rearranjo administrativo conservador, significando, em grande medida, a continuidade do domínio português. Apesar de contarmos com inúmeros levantes e insurreições que explodiram em uma e outra província[5] – em sua maioria reprimidas violentamente –, as elites locais, temendo a perda de privilégios, sempre optaram pelo lado mais forte do conflito.

---

[5] No livro *Brasil: uma biografia* (2015), as autoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling mencionam que, desde o século XVII, inúmeras insurreições, armadas ou não, com diferentes características – lideradas por negros libertos ou por homens das elites locais –, explodiram no Brasil, reivindicando maior autonomia e mesmo pelo fim de sistema colonial e o fim da escravidão.

Além do processo de administração das colônias ter se dado de forma diferenciada entre Portugal e Espanha, aqui, a coroa portuguesa não permitiu a criação de universidades até o século XIX, temendo o despertar de ideias subversivas que caminhassem para uma busca de autonomia. Desse modo, os filhos das elites portuguesas, nascidos no Brasil, teriam que deslocar-se até Coimbra para obter a formação superior o que, certamente, os tornava inteiramente identificados com a ideologia dominante da metrópole, fazendo-se sentir uma extensão da corte portuguesa. Mesmo havendo uma evidente diferenciação entre os reinóis (nascidos em Portugal), que ocupavam os cargos administrativos mais importantes, e os brasileiros, que ocupavam o poder mais localizado nas províncias, a hierarquia certamente lhes parecia mais branda.

A vinda da família real para o Brasil em 1808 é um fato essencial para pensarmos os caminhos do processo de independência do Brasil. Fugido da invasão napoleônica, dom João VI se aliou à Inglaterra e, com cerca de 15 mil fidalgos, aterrissou na sua mais importante colônia, o Brasil. Esse enorme grupo instala-se no Rio de Janeiro, então capital do Império, trazendo uma nova dinâmica ao cotidiano do país, que passa a ser o centro administrativo da coroa portuguesa. Só então, e por pressão inglesa, é que foi abolido o monopólio comercial entre a colônia e a metrópole, autorizada a comercialização de produtos manufaturados e criadas as primeiras universidades. Todas essas mudanças desembocaram, anos depois, na separação política entre o Brasil e Portugal.

Por volta de 1820, a aristocracia abandonada em Portugal passa a exigir o retorno do monarca, propondo que o Brasil voltasse à condição de colônia e, entre insurreições reprimidas em diferentes províncias e um processo de separação bastante conservador e moderado, travestido de rebeldia (por parte do filho do Rei de Portugal), o então imperador dom Pedro I declara, em 1822, o Brasil independente de Portugal. Se não fosse trágico para o futuro do novo país "independente", diríamos que esse foi um episódio cômico, visto que agora o domínio português encontrava-se institucionalizado, pela mesma família, em Portugal e no Brasil. No bojo dos processos de emancipação das Américas, o único caso que

não desembocou em uma República e sim na continuidade de um regime monarquista denominado de Império brasileiro.

Uma das explicações consensuais entre os historiadores que pesquisam esse período é que as elites locais temiam que os ecos da Revolução do Haiti[6] (chamado de haitianismo) chegassem ao Brasil, resultando em um levante generalizado que geraria o fim da escravidão e, consequentemente, a perda de privilégios. A partir daí, mesmo tentadas a apoiar as lutas pela independência que aconteceram em algumas partes do Brasil, essas elites optam por fazer acordos com o poder central e reprimir violentamente qualquer tentativa de insurreição.

Após esse processo, que não se deu de forma simples[7], ainda no século XIX, dois fatos simbolicamente muito importantes conturbaram o cotidiano do jovem país. Em 1888, foi oficialmente abolida a escravidão – ressalto "oficialmente", tendo em vista que, desde meados do século XIX, após muitas lutas e diferentes estratégias de resistência, o número de negros(as) libertos(as) era maior que o dos(as) escravizados(as) – e em 1889 é proclamada a República.

A mudança de regimes tão enraizados no funcionamento do país trouxe ainda mais a necessidade de se pensar estratégias políticas que aparassem as arestas das abissais diferenças entre as classes/povos e ocultasse a crueldade histórica de quase quatro séculos de escravidão, que unificassem um amplo território, povoado por tão diferentes povos e culturas, e, assim, baseando-se em textos/mitos fundadores de outras plagas, alguns intelectuais lançam-se ao desafio e mesmo à missão de pensar uma identidade para o Brasil.

---

[6] A então colônia francesa de São Domingos foi o primeiro país a declarar sua independência, também o primeiro no continente americano a abolir a escravidão liderada por escravizados, que proclamaram o fim da escravidão.

[7] Com a declaração da independência sem o envolvimento das elites das diferentes províncias, uma parte dos políticos, de algumas regiões do Brasil, demonstrou insatisfação, rebelando-se contra o poder central e mantendo-se fiel a Portugal. Os quatro eventos de oposição à independência do Brasil aconteceram nas províncias do Pará, Bahia, Maranhão e Cisplatina (atual Uruguai). Campanhas militares foram organizadas pelo novo imperador para combater as forças que não aderiram à independência; esse processo se estendeu até 1824.

Como todo texto identitário, seus fundamentos se pautam numa narrativa sobre o passado, mesmo que a intenção principal seja projetar o futuro. No caso brasileiro, essa projeção se deu digamos que tardiamente, se pensarmos que o processo de independência ocorreu na primeira metade do século XIX e que as principais teses sobre a nação só ganham corpo no final desse mesmo século. Isso ocorreu porque o processo de independência do Brasil não se configurou em uma mudança, de fato, até o final do século XIX – muito pouco em termos de estrutura social, política e econômica havia sido alterado no país.

Desse modo, e tendo como referência de civilização a Europa, os intelectuais brasileiros, formados por teorias evolucionistas de base naturalista[8], ao mirar seu país, vivem consideráveis dramas do tipo: se as leis naturais determinam que a humanidade tem como único destino o progresso capitalista (nos moldes europeus) e se a civilização biologicamente superior é a humanidade branca, como se inserir nesse "clube chamado humanidade"[9], se oriundos de um território mestiço e "atrasado"? Se o calor dos trópicos é um fator dificultador para adaptação do elemento europeu à terra – visto como superior, portanto, muito bem-vindo – e o "mestiço indolente" é um dado concreto em todo o país, seria mesmo possível construir uma nação? Como alcançar a sonhada civilização e modernização do país se os brancos são minoria? E ainda mais, se a Lei Áurea que oficializa o fim da escravidão sugere que todos os brasileiros são iguais, como unificar o país se as elites políticas sequer cogitavam que os direitos e a cidadania pudessem ser universalizados? (Costa, 2003; Schwarcz, 2008;).

Dada a incontornável realidade do processo de miscigenação na sociedade brasileira, a necessidade de justificar o "atraso" do Brasil na

---

[8] Podemos dizer que as principais teorias sociais que a elite intelectual brasileira importou na época para delinear suas teses sobre a identidade nacional foram: o positivismo (Augusto Comte), o determinismo social (Charles Darwin), o evolucionismo (Herbert Spencer) e o darwinismo social que se desdobrava em teorias naturalistas (determinismo geográfico) e raciológicas (determinismo racial). Para uma discussão sobre o assunto, ver: Costa (2003) e Schwarcz (2008).

[9] Termo utilizado por Ailton Krenak no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019).

escala de evolução mundial e o desejo de contribuir para o avanço do país, os intelectuais não encontram outra saída que não fosse criar teses que afirmassem a "singularidade do país". Como em sua maioria esses pensadores faziam parte da alta patente da pirâmide social brasileira, fez-se necessário manobrar argumentos epistemológicos ligados ao meio e à raça, ressaltando (num primeiro momento) os "perigos da miscigenação", para justificar a impossibilidade da cidadania universal. Em seus estudos sobre questões raciais e identitárias no Brasil, a historiadora Lilia Schwarcz (1996, p. 89) afirma que:

> Analisada com ceticismo pelos viajantes americanos e europeus, temida pelas elites, a questão racial parecia se converter, aos poucos, em um tema central para a compreensão dos destinos dessa nação. Mas, se sua introdução era interessante, pois permitia naturalizar diferenças sociais, políticas e culturais; de outro gerava problemas: qual seria o futuro de um país evidentemente mestiço?

No que se refere à interpretação do Brasil nesse período, Renato Ortiz (1994, p. 16), outro estudioso da identidade brasileira, nos diz:

> [...] meio e raça se constituíam em categorias do conhecimento que definiam o quadro interpretativo da realidade brasileira. A compreensão da natureza, dos acidentes geográficos esclarecia assim os próprios fenômenos econômicos e políticos do país. Chegava-se, desta forma, a considerar o meio como o principal fator que teria influenciado a legislação industrial e o sistema de impostos, ou ainda que teria sido elemento determinante na criação de uma economia escravista. Combinada aos efeitos da raça, a interpretação se completa.

Muitos são os intérpretes e as obras sobre o Brasil, que, nesse período, se consideram imprescindíveis na construção orgânica da sociedade e na formulação de um pensamento unificado sobre o Brasil. Podemos citar Euclides da Cunha (1866-1909), Sílvio Romero (1851-1914), Nina Rodrigues (1862-1906), Oliveira Viana (1883-1951), Manoel Bomfim (1868-1932)

e Paulo Prado (1869-1943), entre outros. Antes de falar da importância desses autores e obras, é fundamental problematizar que o Brasil, assim como as demais nações, tem seus textos elaborados por mentes não apenas brancas, mas em sua totalidade por mentes masculinas. Não podemos naturalizar esses dados.

Os escritos dos autores citados foram basilares para quem veio depois debater, discordar, se amparar. Importante dizer que, apesar dos pressupostos teóricos utilizados estarem articulados em torno da ideia de uma "evolução histórica dos povos" e da "superioridade do homem branco", esses pensadores desenvolveram teses diferentes. Enquanto uns acreditavam na evolução racial na qual, através da miscigenação com a raça superior, em algumas gerações seria possível embranquecer o Brasil, outros afirmavam que a mestiçagem, qualquer que fosse ela, geraria a degeneração racial e social.

A maioria, portanto, oscilava entre uma e outra ideia. E entre pessimismos, dilemas e uma embaraçosa ginástica para adequar a realidade do país às teorias consideradas científicas no período, vislumbra-se, por caminhos ambíguos e questionáveis, teses que apontaram possibilidades de futuro para a nação. Entre essas, destaco duas, que, para pensar as personagens centrais deste livro, mais nos interessa debater.

A primeira, e mais mencionada entre os pesquisadores desse tema, gira em torno das teses eugenistas, que foram convenientemente absorvidas e reinterpretadas para a realidade local como *teorias do branqueamento*[10], conforme as quais a saída para o problema do Brasil estaria no aumento da população branca para, processualmente, ir minando os traços de inferioridade da população não branca. A segunda formulação refere-se a uma intencional fenda geográfica no mapa do país, podendo ser traduzida no que chamarei de uma *divisão regional imaginada,* para

---

[10] Segundo Costa (2003), as principais "teses" que apresentam certo otimismo, como a "teoria do branqueamento", foram cunhadas por Sílvio Romero em seu *História da literatura brasileira* (2001) e aparecem oscilantes em *Os sertões* (1973), de Euclides da Cunha; em Oliveira Vianna, em seus *A evolução do povo brasileiro* (1952) e *Populações meridionais do Brasil* (1982), através de sua tese do "arianismo"; e, finalmente, em Paulo Prado, no ensaio "Retrato do Brasil" (1997).

também demarcar ou reforçar uma fronteira interna entre um "eu superior" e um "outro inferior". Trocando em miúdos, uma política regionalista que dividiu o país em duas representações principais: um Brasil do futuro, branco, moderno, industrial, letrado e rico, formado por gente da "melhor estirpe" (incluindo os imigrantes europeus), simbolizado pela região Sul/Sudeste; e um Brasil do passado, atrasado, pobre, rural, analfabeto, violento e escurecido por uma população mestiça de índios e negros, representado pela região Norte/Nordeste[11] (Albuquerque Júnior, 2009).

Interessa-me aqui pensar de que forma essas elucubrações, gestadas especialmente nas Faculdades de Direito e Medicina e que aos nossos olhos parecem absurdas, foram euforicamente absorvidas pelas elites políticas do país, manejadas e transformadas em política de Estado, e analisar as consequências dessas políticas para o país e especialmente para Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, vistos aqui como representantes de brasilidades subjugadas (negro-mestiços, oriundos do sertão/Nordeste e do morro/favela).

As duas teses destacadas, a *política do branqueamento* e a *política do regionalismo*, estão presentes em diversos autores, especialmente nas obras de Sílvio Romero e Euclides da Cunha e com um diferente viés em Gilberto Freyre, porém não tenho conhecimento de que exista uma interpretação do Brasil articulando os dois fundamentos. Discorrerei brevemente sobre suas formulações e como foram transformadas em políticas de Estado, refletindo o que isso gerou para as populações mais pobres e mestiças do Brasil, atualizando-se e desembocando na situação atual do país.

Erigindo fronteiras internas: políticas de branqueamento

No livro *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil* – 1870-1930 (2008), Lilia Schwarcz aponta que foram

[11] O Brasil passou por diversas divisões regionais desde a década de 1910 até a última definição que data da década de 1970. Ao referir-me à região "Sul/Sudeste", busco situar o leitor sobre o fato de que o agrupamento dos estados que atualmente compõem a região Sudeste na época a qual me refiro compunham a região Sul. O mesmo vale para o Nordeste em relação ao Norte, por isso utilizo o termo "Norte/Nordeste".

especialmente as Faculdades de Direito e Medicina, criadas no século XIX no Brasil[12], as principais escolas a (re)elaborar as doutrinas raciais a respeito do Brasil e sua população. Segundo nos conta a historiadora e antropóloga, as Escolas de Direito de Recife (Pernambuco) e de Medicina de Salvador (Bahia) estavam voltadas para uma formação mais filosófica, debatendo e elaborando teses em torno das questões raciais e das humanidades, enquanto as Faculdade de Direito de São Paulo e de Medicina do Rio de Janeiro estavam mais preocupadas em atender demandas urgentes de ordem sanitária e política, visto que, a partir do século XIX, essas cidades experimentaram um acelerado processo de urbanização e crescimento populacional.

É interessante pensar que isso se deu pelo fato de que, após a chegada da Família Real e de todos os acontecimentos anteriormente narrados, o "centro" do Brasil se desloca das províncias de Salvador (primeira capital do Brasil) e de Recife (maior produtora de açúcar até o século XIX) – ambas pertencem atualmente à região Nordeste –, para as províncias de São Paulo (maior produtora de café a partir do século XIX) e Rio de Janeiro (capital do Império à época) – pertencentes atualmente à região Sudeste. Além de todos os fatores políticos, o aspecto econômico foi definidor nesse processo, visto que, a partir dos anos 1830, a produção cafeeira, localizada nas províncias de São Paulo e Rio de Janeiro, superou a produção açucareira, localizada nas da Bahia e Pernambuco, tornando o café o principal produto de exportação do Império.

Esse fato interferiu diretamente na transferência geográfica do poder político federal e promoveu uma primeira onda de migração interna no país, nesse caso uma onda forçada, pois a mão de obra que sustentou a produção do café foi a escrava.

---

[12] Segundo Schwarcz (2008, p. 141), as Faculdades de Medicina foram criadas no mesmo ano da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, 1808, sendo a primeira implantada em Salvador (Bahia) e a segunda no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro). As Faculdades de Direito foram criadas em 1827, nas províncias de Pernambuco e São Paulo, e "visavam atender as duas principais regiões do país e criar uma *intelligentsia* nacional capaz de responder às demandas de autonomia da nova nação".

Nesse ínterim, a escola paulista de Direito, "influenciada por um modelo político liberal", vai formar um grande número de bacharéis que ingressaram na política ocupando lugares centrais do poder. Segundo Schwarcz (2008), das escolas de Recife e da Bahia sairão as principais teses sobre o Brasil, tendo os conceitos de *raça* e *meio* como alicerces na explicação sobre a identidade nacional, teses que serão absorvidas e postas em prática pelas elites políticas paulistas e fluminenses.

Sílvio Romero[13], destacado pensador da escola de Recife, foi um dos primeiros intérpretes do Brasil a afirmar que somos "uma sociedade de raças cruzadas". Entusiasmado com um "bando de ideias novas" que naquele momento invadiram o país, apresenta-se crítico às leituras românticas sobre o Brasil, elaboradas pela geração anterior a sua que, segundo o autor, imitava de forma acrítica as teorias estrangeiras, gerando um "servilismo mental". Identificado com o darwinismo social, as principais argumentações utilizadas por ele referentes à concepção de nação estavam ancoradas em uma tentativa de conciliar os conceitos de raça e meio, com ênfase na questão racial como caminho para desvendar os problemas nacionais. A crença de que os homens são diferentes, pois originários de raças distintas, caminha na esteira de afirmar essa diferença enquanto hierarquia. Nas palavras do autor: "À uma desigualdade original, brotada do laboratório da natureza, aonde a distinção e a diferença entre as raças aparecem como fatos primordiais, frente ao apelo da avançada ethnografia, não há como deixar de concluir que os homens nascem e são diferentes"(Romero, 1895, p. XXXVII *apud* Schwarcz, 1996, p. 15).

A partir daí, elabora sua principal tese sobre o Brasil, presente especialmente na obra *História da literatura brasileira* de 1888, quando realiza uma adaptação das teorias científicas em voga para ressaltar "a singularidade da nação", que no caso residia na mestiçagem. Frases como "todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias" não aparecem necessariamente como positividade da primordial característica

[13] Oriundo da capitania de Sergipe, estudou na Escola de Direito de Recife, foi também crítico literário, promotor, juiz e deputado.

da nação, e sim como o principal problema a ser debatido e combatido. Se somos um povo mestiço e não podemos fugir dessa realidade, devemos nós mesmos encontrar soluções para esse "problema". Essa ideia guiou em grande medida suas proposições para atrair a "raça ariana" ao território brasileiro e caminharmos em direção a um branqueamento evolutivo que concretamente motivaria a política de imigração europeia branca no pós-abolição, colocada em prática pelas elites sulistas.

Nas palavras do intelectual e deputado, defensor da continuidade da escravidão[14]:

> A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir ao branco; mas que este, para essa mesma vitória, atentas às agruras do clima, tem necessidade de aproveitar-se do que é útil às outras duas raças lhe podem fornecer, máxime a preta, com que tem mais cruzado.
>
> Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, e de outro a emigração européia! (Romero, 1980, p. 53 *apud* Azevedo, 1987, v. 6, p. 71).

Apesar de Sílvio Romero ser considerado um dos precursores da "teoria brasileira do branqueamento", teoria originalmente brasileira (Costa, 2003), outros brasileiros e estrangeiros passam a, de diferentes formas, disseminar essa ideia, "aceita pela maior parte da elite no Brasil no

---

[14] Segundo Célia Azevedo (1987 p. 70), no livro *Onda negra, medo branco*, Sílvio Romero defende abertamente a continuidade da escravidão por acreditar na incapacidade de civilização do negro: "sem apoiar-se em nenhum subterfúgio, como, por exemplo, a opinião de teor liberal-humanitário de que o negro deveria ser emancipado apenas lentamente para não se perder na miséria de uma liberdade súbita e mal compreendida. Ao contrário, ele afirmava enfaticamente que 'o negro é um ponto de vista vencido na escala etnográfica', e por isso, sem noção de liberdade, a escravidão deveria continuar até que tivesse sucumbido no terreno econômico pela concorrência do trabalho livre personificado pelo imigrante europeu".

período que compreende os anos de 1889 a 1914" (Skidmore, 1976, p. 81). Um exemplo clássico de como podemos verificar esse processo é o quadro *A redenção de Cam* (Figura 27), do imigrante espanhol Modesto Brocos, que chegou ao Rio de Janeiro em 1872, tornando-se professor na Escola Nacional de Belas Artes, em 1891. Vejamos a famosa pintura que recebeu medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes, em 1895:

Essa é uma daquelas imagens que fala por si, sendo interpretada por muitos(as) estudiosos(as) da mestiçagem no Brasil como uma evidente alusão ao "milagre do branqueamento", e, por isso, não me deterei ao detalhamento de análise desta. Com breves palavras, a historiadora Giralda Seyferth (1985, p. 76) descreveu a cena da seguinte forma: "a velha negra agradece por sua filha, mulata clara (portanto, já parcialmente 'branqueada'), ter se casado com um migrante branco e gerado uma criança de tez branca". Em acordo com a pesquisadora, poderia dizer que *A redenção de Cam* simboliza pedagógica e ilustrativamente algumas das principais teses do pensamento racialista da época.

Um episódio marcante sobre como essa imagem foi utilizada por cientistas para comprovação de suas hipóteses foi quando, em 1911, o médico e então diretor do Museu Nacional João Baptista de Lacerda a apresenta na comunicação da tese *Sobre os mestiços no Brasil*, segundo a qual em um século de cruzamento com o elemento branco ou no espaço de três gerações os negros praticamente desapareceriam do Brasil, sendo os brancos a maioria. A tese foi apresentada no I Congresso Universal das Raças, realizado em Londres e no qual o Brasil, visto pelos europeus como um caso curioso e exemplar de miscigenação, foi o único país da América Latina convidado a apresentar sua experiência.

Sobre o curioso título da obra, vejamos a explicação sintetizada no verbete *A redenção de Cam* (2020), da Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileira do Itaú Cultural:

> A obra faz referência direta à passagem bíblica de Cam, filho de Noé, castigado por ter olhado o pai nu e bêbado. Na verdade, o castigo divino é aplicado a seu filho Canaã, amaldiçoado como 'servo dos servos'. O fato de Cam ser apontado

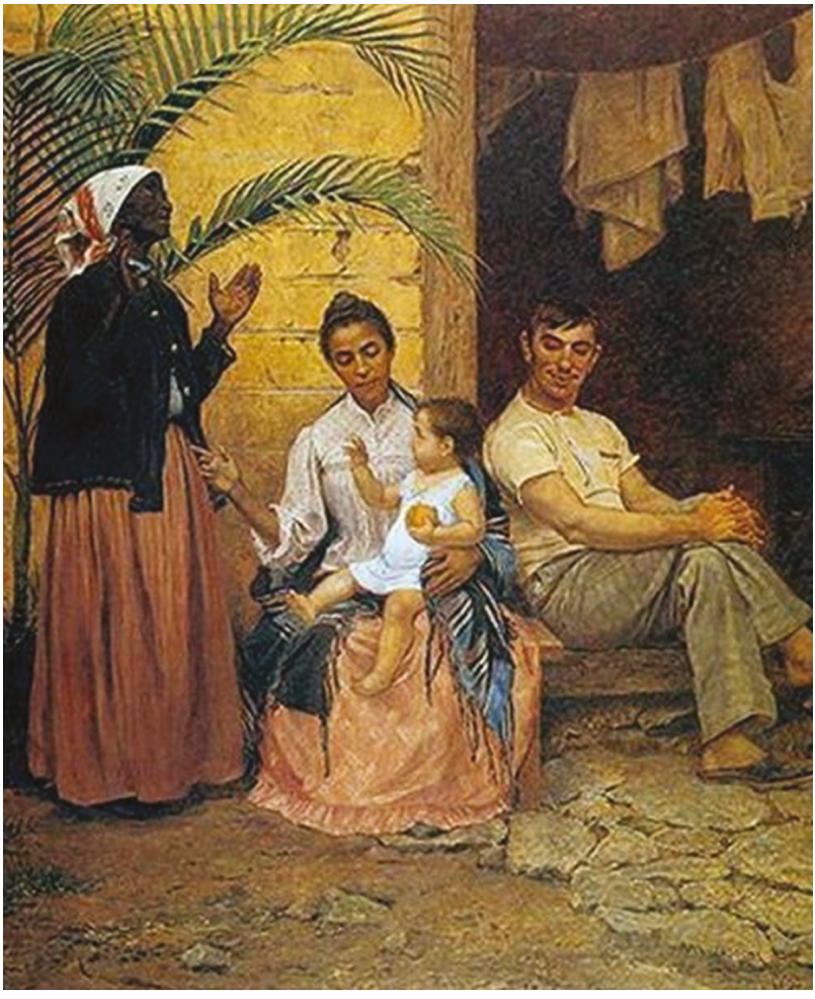


FIGURA 27
A redenção de Cam do pintor Modesto Brocos, 1895
Fonte: A Redenção de Cam (2020).

> na Bíblia como suposto ascendente das raças africanas faz com que tal passagem comece a ser usada pelos defensores da escravidão negra como um argumento claro de que tal sistema não seria contrário aos desígnios de Deus.

Ao contrário da maldição que fora lançada sobre Cam, o título da obra fala da sua "redenção", em outras palavras, a raça "amaldiçoada", segundo as teorias eugenistas traduzidas pela imagem, poderá sonhar com o embranquecimento, ou seja, com a "salvação", colocando o país na esteira do desenvolvimento e do progresso.

Com o terreno preparado pela ciência, pelas leis e até pelas artes, as elites políticas trataram de transformar essas teorias em política de Estado. Visavam, em uma única tacada, alcançar três importantes metas: importar em maior quantidade mão de obra europeia/branca, tida como especializada para o nascente capitalismo no país – esse era um dos argumentos para justificar o investimento com verba pública –, já que os(as) escravizados(as) não possuíam "capacidade mental" nem experiência para lidar com os códigos de uma relação de trabalho moderna, pautada no trabalho livre; em segundo lugar, garantir o "povoamento"[15] de territórios distantes da costa e das zonas urbanas, especialmente os territórios que faziam fronteira com outros países e estavam em constante disputas; por fim, e considerado o mais importante objetivo, promover uma "limpeza étnica" no país, dada a superioridade do elemento europeu que "naturalmente" iria misturar-se à população nativa livre e, desse modo, aos poucos, iria minando as características negativas da população negro-mestiça local.

É intrigante pensar como a razão moderna, por vezes, pode parecer expressamente irracional e grotesca: se os discursos sobre os(as) negros(as) e indígenas eram pautados pelos adjetivos mais severos no sentido de desqualificação, criando uma imagem deformada de humanidade, como esse mesmo discurso poderia convencer os(as) imigrantes da "raça superior" a formarem famílias com essa *sub-humanidade*?

---

[15] Como se essas terras não fossem povoadas pelos povos originários.

A equação não fecha. O fato é que, antes mesmo do fim do sistema escravista, o Brasil já recebia grandes levas de imigrantes europeus para trabalhar especialmente nas lavouras de café em São Paulo[16]. O projeto imigrantista foi experimentado por quase todo o século XIX, tomando diferentes caminhos de acordo com as teses e os interesses das classes dominantes do país. Segundo Célia Azevedo (1987, p. 60):

> [...] começou a ser praticado em São Paulo em fins da década de 1840, quando, em meio às pressões externas e também internas contra o tráfico africano, iniciaram-se as primeiras experiências com imigrantes europeus, contratados para trabalhar como parceiros no interior da fazenda Ibicaba, do senador Nicolau Vergueiro. Até então a experiência com a imigração reduzira-se à fundação de colônias pelo governo geral, onde colonos, em geral suíços e alemães, congregavam-se como pequenos proprietários e produtores de gêneros de primeira necessidade para o abastecimento de cidades e vilas próximas. Mas em São Paulo pretendia-se provar que os imigrantes também poderiam ser aproveitados como trabalhadores livres a serviço da grande propriedade, acenando-se assim com a possibilidade de num futuro próximo substituir o escravo nas lides rurais.

O processo de entrada dos imigrantes europeus pobres ampliou-se após o fim do tráfico de africanos para o Brasil e intensificou-se consideravelmente no pós-abolição. Para se ter uma ideia, estima-se que, entre 1880 e 1900, desembarcaram no Brasil cerca de 1,2 milhão de indivíduos oriundos da Europa, entre portugueses, espanhóis, suecos e alemães, sendo mais da metade de origem italiana. Apesar de inúmeras tentativas de barrar a entrada das populações amarelas, tidas também como inferiores, a entrada de japoneses e chineses ocorreu em grande quantidade.

---

[16] São Paulo foi a província que adotou a política de imigração mais restritiva, no que se refere à entrada de orientais e africanos. A bancada paulista limitou a admissão de trabalhadores a apenas alguns países da Europa, uma explícita indicação da coloração que se pretendia para a população local (Schwarcz, 2008).

Entre as vantagens oferecidas aos estrangeiros para entrada e fixação no país, estavam auxílio na compra de passagens, venda de lotes de terra a preços ínfimos e com pagamento facilitado, em alguns casos doação de passagens e lotes. Importa mencionar que grande parte dessas "vantagens" difundidas como imperdíveis nos países priorizados pela política de imigração não passava de propaganda enganosa. Há inúmeros relatos de revolta por parte dos imigrantes por conta das péssimas condições de trabalhos oferecidas pelos senhores rurais[17].

Em síntese, o projeto imigrantista representou uma evidente tentativa de descarte da população negra, no vislumbre de um futuro moderno, higienizado e urbano, efetivado pela presença branca. Aos(Às) ex-escravizados(as) restou a rua, a estrada, o morro e a miséria, toda experiência trazida e aqui ressignificada pelos(as) africanos(as) e seus(uas) descendentes foi ignorada, desprezada pelo Estado e consequentemente pela educação formal recebida por nós, até os dias de hoje. A imensa dívida acumulada por mais de 300 anos de escravidão foi paga com mais perseguição, exclusão e acusação, fundamentada em outras teorias transformadas em lei que alegavam que, além da inferioridade cognitiva "comprovada" pela medição do crânio, por exemplo, a aptidão dessa população para o crime e a indecência representava um perigo para a sociedade.

O exemplo mais emblemático desse tipo de teoria criminalista pode ser encontrado na vasta obra do médico e antropólogo Raimundo Nina Rodrigues. No que se refere à legislação, podemos dizer que uma das leis que mais exerceu violência, tanto no sentido de encarcerar grande parte da população saída da escravidão, quanto de silenciar e desrespeitar as manifestações das culturas africanas e afro-brasileiras, foi a chamada "Lei da Vadiagem". Promulgada em 1890 no código penal da

---

[17] Para mais informações, ver Moreira (2007). Segundo o autor, em 1886, produtores paulistas, em parceria com o governo central, criaram a Sociedade Promotora de Imigração, que visava organizar e facilitar esse processo. Sob o *slogan* "Braços para a lavoura", buscavam atrair imigrantes e definir as políticas de fixação no território nacional. No Rio de Janeiro também foi criada a Sociedade Central de Imigração, na qual os imigrantes formavam suas próprias colônias, assim como no Sul do país, e empregavam-se nas fazendas de café como assalariados e meeiros.

República, em síntese, definia vadiagem como qualquer contravenção à "ordem social" e previa a condenação de quem se comportasse ofendendo a "moral" e os "bons costumes", deixando transparecer que a política de branqueamento não resumia ao campo genético, mas também cultural.

Erigindo fronteiras internas: políticas de divisão regional

Aliadas, as elites intelectuais, econômicas e políticas que circundavam em torno de um poder central/federal sonharam que, como num passe de mágica, poderiam abandonar o velho Brasil colonial com todos os seus penduricalhos problemáticos – gerados pelo modelo de colonização empreendido – e adentrar um novo Brasil, republicano, moderno, industrial, civilizado e branco, no qual as relações entre as diferentes classes seriam regidas pelas leis do mercado. Mas como realizar esse empreendimento se a grande massa da população que compunha o país era não branca, rural, pobre e iletrada, inclusive a população trabalhadora e/ou desempregada que perambulava pelo centro da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República?

Como essa mágica não era possível, nem mesmo em se tratando das elites ninjas brasileiras – que durante mais de 500 anos conseguiram se manter quase intactas no poder –, a outra saída encontrada na projeção de um horizonte de progresso foi abrir uma espécie de fenda geográfica imaginária, capaz de tornar palpável uma divisão regional segundo a qual será concebido um "Brasil ideal" projetado para o futuro – moderno, próspero, industrial, formado por uma grande parcela de imigrantes europeus –, representado pela região Sul/Sudeste, e um "Brasil real" enredado no passado – atrasado, pobre, rural, escurecido por uma população mestiça de índios e negros –, representado pela região Norte/Nordeste.

Essa afirmação está ancorada no importante estudo do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior *A invenção do Nordeste e outras artes* (2009), segundo o qual será a ênfase na diferença entre esses brasis, ou melhor, a escolha da região Sul/Sudeste pelo governo central para representar o nacional, que indicará a solução para o drama da unidade nacional.

Desde que a República se instaurara até o final do século XX, diversas divisões territoriais foram propostas e experimentadas no país, visando, por um lado, garantir a unidade e coesão nacional – visto que insurreições e conflitos, de caráter separatista ocorreram em diversas províncias desde o Império –, e, por outro, viabilizar a administração política de um país de dimensão continental, não perdendo o controle perante as oligarquias locais.

Até a primeira divisão regional oficial, em 1942, que se deu com a criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no período do Estado Novo, o Brasil passou por diversos ensaios que variavam entre cinco e dez agrupamentos regionais, orientados conceitualmente por um determinismo ambiental, no qual o que predominou foi a ideia de "região natural", seguida ou articulada pelo aspecto econômico[18].

Em meio a esse incessante exercício de pensar o Brasil e suas unidades regionais, dois espaços geográficos/regiões ganham destaque na criação de sentidos da sua existência, ou mesmo na disputa pela representatividade oficial da nação. Essa batalha identitária regionalista foi travada pela região Sul/Sudeste, representada especialmente por São Paulo (novo centro comercial e industrial do país, que pretendeu encabeçar o projeto de modernidade e branquitude, justamente por ser novo nessa posição central, e que precisava legitimar-se como o mais apto a representar o nacional) e pela região Norte/Nordeste, liderada por Recife, em Pernambuco (um dos antigos polos políticos e econômicos do Brasil colonial)[19], que, assegurado por sua posição de originário, vai se pautar nos argumentos da autenticidade e tradição para melhor representar o país em termos de brasilidade[20].

---

[18] Para mais detalhes sobre as divisões regionais do Brasil, ver Contel (2014).

[19] Digo "um dos" pelo fato de que a Bahia era uma das principais capitanias do Brasil Colônia e em um primeiro momento não fazia parte dessa região. Segundo o estudo de Vasconcelos (2011), essa província não se deu ao trabalho de entrar nessa disputa, por considerar que possuía *capital simbólico* suficiente para sustentar sua posição de importância no cenário brasileiro, reconhecida como berço ou mãe da nação.

[20] Esse tema foi amplamente tratado pelo Albuquerque Júnior (2009, 2013) e por outros(as) estudiosos(as) que versam sobre o Brasil e suas divisões e regiões e identitárias. No momento da pesquisa, me arriscarei a tratar de forma muito sucinta de algo que requer um debruçar

Antes de destrinchar essa querela, é importante ressaltar que a emergência de uma região não se dá apenas por um ato político ou jurídico: não é o Estado que constrói sozinho a ideia de região, outrossim, para que seu contorno ganhe sentidos; há toda uma movimentação em torno da formulação identitária, geralmente concebida por *vozes autorizadas* (Bourdieu, 2005b), para que o recorte espacial ganhe aceitabilidade perante quem nele habita (os de dentro) e quem com ele se relaciona (os de fora).

Desse modo, as formas de delimitação das regiões, apesar de se fazerem crer que existem classificações prioritariamente ligadas a elementos da natureza, seguem lógicas arbitrárias, pautadas em interesses particulares e diversos daqueles que detêm mais força material e simbólica. Essas lógicas são frequentemente fundamentadas na autoridade do discurso científico que, visando estar o mais próximo possível da "realidade" e da razão, elabora critérios objetivos, a exemplo da língua, do sotaque e das diferenças climáticas, para definir as identidades regionais, determinando uma representação mental sobre tal povo ou etnia. Assim, o campo científico como espaço produtor de saber, de *poder simbólico*, legitima, sem meios de contestação, a ideia de fronteira. A fronteira, portanto, "produz a diferença cultural do mesmo modo que é produto dessa" (Bourdieu, 2005b, p. 115).

Essa disputa identitária pela representação hegemônica do Brasil tem início nas primeiras décadas do século XX e posso dizer que não teve fim. Até os dias de hoje, especialmente em tempos de eleições presidenciais, os discursos "sudestinos" pautados pelo fetiche da modernidade/superioridade, especialmente enunciados por São Paulo, tentam, a todo custo, diminuir ou fixar o olhar sobre os "nordestinos" através da estratégia da estereotipia.

Os principais discursos de brasilidade que emergem nesse contexto proferidos pelo seu antagonista associam o nascente Nordeste[21] a todas

---

maior. O que interessa para este estudo é pensar no significado de Luiz Gonzaga, como representante da região Nordeste, construiu seu personagem e fama justamente no Sudeste. Aos interessados no tema, ver também: Vasconcelos (2011).

[21] No período de nascimento da região, apenas os estados que faziam parte do polígono da seca compunham o Nordeste. Atualmente, essa região é formada por nove estados, a saber:

as características pejorativas ligadas ao passado colonial e a estigmas que nesse momento envergonham o país perante o mundo. Este seria, portanto, um espaço rural atrasado, negro-mestiço, pobre, pouco higiênico, violento, permeado por uma religiosidade supersticiosa ou fanática guiada por uma lógica mais próxima da natureza, da selvageria, o que fazia deste um território da não razão, ou melhor dizendo, povoado por uma gente menos humana, primitiva.

Nesse sentido, as imagens produzidas pelo e sobre o nascente Sudeste estariam vinculadas a tudo que representa o contrário dessa adjetivação. Superioridade e progresso resumem seu significado, além de parecer ser o espaço povoado por "intelectuais e artistas extraordinários" que consagram a região como novo polo cultural do país; não à toa, foi lá que o Movimento Modernista aflorou. Considerando que essas imagens povoam o imaginário dos(as) brasileiros(as) até os nossos dias, faz-se necessário pensar: como essas representações foram criadas?

Em torno das elites políticas sudestinas, a imprensa da época, a literatura e até mesmo o Movimento Modernista (que não tinha esse objetivo) contribuíram para construir uma identidade que, para se afirmar como hegemônica e ser reconhecida como tal, utilizou a velha estratégia de eleger um antagonista, um "outro", para direcionar todas as características negativas que não deveria lhes caber. Desse modo, trouxe para o centro da disputa o representante do antigo Brasil que não mais interessava àquele contexto: o Nordeste do açúcar, da escravidão e da tradição, no sentido de velho. E, assim, foi-se criando, através de uma forma discursiva incisiva, uma idealização da região Sul/Sudeste em contraponto a uma imagem altamente pejorativa do Norte/Nordeste. O Norte seria tudo o que o novo Brasil não deveria ser. Como sugeriu Bourdieu (2005b), todas as formas de hegemonia e de afirmação de identidades oficiais geram a depreciação de quem é considerado "o outro".

Além dos inúmeros discursos feitos por políticos de ambas as regiões na sua arena primordial, o Congresso Nacional, um exemplo evidente de como os aparatos produtores de discurso, em especial a grande

---

Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe.

imprensa, atuaram nesse processo – e que aparece no citado estudo do historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2009) – foi a publicação de uma série de reportagens produzidas pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em que, para demarcar a diferença entre esses brasis, intitula a série de "Impressões do Nordeste" *versus* "Impressões de São Paulo". Vejamos dois trechos dessas reportagens de autoria do repórter Lourenço Filho, publicadas no início dos anos 1920:

> [...] Incontestavelmente, o Sul do Brasil, a região que vai da Bahia até o Rio Grande, apresenta um tal aspecto de progresso em sua vida material, que forma um contraste doloroso com o abandono em que se encontra o Norte, com seus desertos, sua ignorância, sua falta de higiene, sua pobreza, seu servilismo (Lourenço Filho, 1920, p. 4 *apud* Albuquerque Júnior, 2009, p. 55)[22].

A inferioridade "natural" do Norte/Nordeste está presente também no trecho seguinte, escrito em 1920 pelo mesmo jornalista, que, depois de uma viagem à Juazeiro do Norte, no Ceará, narra a atuação de Padre Cícero, outra figura ligada ao messianismo no Brasil e intitula a matéria de "No reino da Insânia":

> Um recuo no tempo para os olhos de um filho do Sul, a vida parece desandar, girar ao inverso, vinte anos menos em cada dia de viagem... Povo, hábitos, manifestações estéticas e religiosas, ideias e preconceitos, tudo soa no vazio do eco, com as vozes indefiníveis de alongado pretérito. [...] Todas elas (pessoas) resumem a mesma superstição, o mesmo fanatismo cego, doentio (Lourenço Filho, 1920 *apud* Albuquerque Júnior, 2009, p. 73).

Bem antes dessas reportagens, no período em que ocorreu a grande seca no Norte, em 1877, a imprensa da então capital federal (Rio de Janeiro),

---

[22] Matéria intitulada "O ploco político do Norte", do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 03 de setembro de 1920.

através do seu principal jornal *Gazeta de Notícias* e da revista *O Besouro*, divulgaram artigos e fotografias de habitantes daquela região insistentemente nominados de "pobres flagelados". Fome e dor eram palavras que preenchiam os discursos sobre o Norte, acrescidas posteriormente dos adjetivos "rebeldia" e "religiosidade", quando as primeiras notícias sobre os "terríveis" cangaceiros e os "primitivos" movimentos messiânicos (Canudos e Caldeirões[23]) começaram a ganhar a atenção dos leitores sulistas e povoar o imaginário sobre aqueles desconhecidos brasileiros: os sertanejos, descritos tão detalhadamente por Euclides da Cunha em *Os sertões*.

Nesse bloco hegemônico de produção de discursos nomeado de Sudeste, São Paulo aparece como um dos espaços mais próximos ao ideal europeu e branco. Ainda sobre a citada série "Impressões de São Paulo", Albuquerque Júnior (2009, p. 57) analisa:

> Nesses artigos, São Paulo aparece como um espaço vazio que teria sido preenchido por populações europeias. Assim, a escravidão e os negros parecem não ter aí existido; os índios e os mestiços menos ainda. [...] o regionalismo paulista se configura, pois, como um 'regionalismo de superioridade', que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência europeia e branca. São Paulo seria para este discurso regionalista, o berço de uma nação 'civilizada, progressista e desenvolvimentista'.

Mas, diante de tudo isso, como as elites "outrificadas" do Norte/Nordeste responderam a essa tentativa de subjugação e fixação em um lugar inferior? Sim, porque quando o olhar externo caracteriza um espaço, inclui nele todos(as) os(as) seus(uas) habitantes, independente de classe.

---

[23] O massacre de Caldeirões foi um episódio que ocorreu na região do Crato, estado do Ceará, com algumas similaridades com a história de Canudos, na Bahia, no sentido de ter sido uma comunidade que reuniu pessoas pobres e mestiças que ocuparam um território e tinham o apoio de um líder religioso, nesse caso, o padre Cícero Romão. Após a morte do sacerdote, a comunidade foi expulsa do território e, como resistiu à expulsão, foi bombardeada pelo Exército em 1937. Para mais informações, ver: Santos (2019).

Segundo a tese do professor Albuquerque Júnior (2009), com a crise do açúcar e do algodão e a perda do domínio político para o Sul/Sudeste, as elites nordestinas, visando a manutenção do poder e do privilégio econômico, se enredaram no próprio fio com o qual teceram o texto identitário da "nordestinidade". Isso porque pautaram o Nordeste no âmbito nacional, dando visibilidade às mazelas que faziam dessa região um espaço carente de recursos financeiros.

Seguindo argumentos naturalistas e evolucionistas, divulgaram que uma das maiores dificuldades desse extenso território era o clima árido e a escassez de chuvas, o que consequentemente fazia da fome o tema mais debatido nos discursos dos políticos. As imagens de famintos, pedintes, flagelados caindo pelas estradas já estampavam os jornais e comoviam o país, e por mais que essa imagem pudesse incomodar o orgulho dos filhos dos senhores das "casas grandes", a reafirmação desse cenário era rentável demais para caminharem em outra direção.

Os recursos enviados para atender às necessidades das populações, de fato pobres, geralmente tinha um destino certo: as mãos e os bolsos dos mandatários da região que, em troca de votos, não construíam açudes para que a população gerenciasse o uso da água – no lugar disso, compravam carros-pipas para controlar a distribuição da água, "doavam" cestas básicas de alimentos em tempos de eleição, criando um ciclo vicioso para ambas as classes –, um fenômeno (ainda não extinto) estudado por muitos(as) pesquisadores(as) contemporâneos(as), chamado de "indústria da seca". Além dessa prática rentável, o analfabetismo, o cangaço e o messianismo, que geravam as "rebeliões primitivas", compunham o cenário dessa região que se tornou para o país uma "região problema".

As diferenças entre o antigo Norte e o antigo Sul do país foi pauta constante entre intelectuais do período citado neste capítulo, sendo mais uma vez os paradigmas naturalistas e evolucionistas responsáveis por explicar o descompasso no ritmo do desenvolvimento interno do Brasil. Para se ter uma ideia, vejamos o que diz alguns deles, como Euclides da Cunha (1973, p. 248), que afirmava que o regime meteorológico era a principal causa da diferença entre o Norte e o Sul: "[...] e volvendo

ao Sul, no território que do Norte de Minas para o sudoeste, deparam-se condições incomparavelmente superiores".

Nina Rodrigues, em *Os africanos no Brasil* (1982), chama a atenção para o risco de esfacelamento da nacionalidade, pois no Sul estava presente uma civilização branca, moderna, considerada por ele superior, enquanto, no Norte, havia uma predominância mestiça e negra que atravancaria o processo de desenvolvimento do país. Sílvio Romero, em *A Immigração e o futuro do povo brasileiro*, mostra-se preocupado com o fato dos imigrantes europeus terem se encaminhado em sua maioria para o Sul do país e, visando evitar o desaparecimento da "raça portuguesa" que ao Norte, no "velho Brasil", corria o risco de morrer de "marasmo", "sob o afluxo superabundante do sangue das raças inferiores", propõe uma "distribuição equitativa dos estrangeiros pelo território nacional" (Romero, 1883 *apud* Azevedo, 1987, v. 6, p. 72).

Décadas depois, Oliveira Vianna (1952, p. 231) confirmaria essa tese ao considerar que "o Sul do Brasil, especialmente São Paulo é o centro de polarização dos elementos arianos da nacionalidade, [...] local de uma aristocracia moral e psicologicamente superior", enquanto no Norte "dominavam as camadas plebéias, mestiças, profusa mistura de sangues bárbaros". Diante de toda essa produção discursiva potente, construída por diferentes meios de enunciação por mais de quatro décadas, restaria aos nortistas/nordestinos subordinarem-se às influências modernizadoras do Sul/Sudeste?

Penso que a resposta a essa questão pode ser traduzida por dois caminhos: o primeiro é que, por um lado, sim, ao clamar por recursos e se construir como um espaço ligado ao passado e a ruralidade, as elites nordestinas reafirmaram um lugar de subalternidade e inferioridade, mas, por outro, houve um expressivo movimento de revide por parte das elites letradas. Vale mencionar que será esse movimento que dará vazão a uma série de teorias novas sobre o Brasil, influenciando uma mudança de perspectiva nos textos sobre a brasilidade, especialmente no que se refere à positivação da mestiçagem e à valorização da presença negra e indígena na formação da nação.

Refiro-me ao Movimento Regionalista Tradicionalista Modernista do Nordeste, articulado pelo filho ilustre do Recife, Gilberto Freyre (1900-1987), que reuniu nas primeiras décadas do século XX, em torno de Pernambuco, diferentes personalidades, oriundas das antigas províncias vizinhas para, de forma contundente e criativa, combaterem as ideias pejorativas lançadas sobre a nascente região. Utilizando a tática de ressignificar os estigmas amplamente divulgados sobre a região, especialmente no que se refere à raça/mestiçagem, bancou uma disputa por representatividade do nacional, construindo argumentos sustentados na originalidade, no lugar de berço, de nascedouro do Brasil. Vejamos como isso se deu.

Gilberto Freyre: o mito da democracia racial e a atualização do racismo no Brasil

De diversas formas, nas artes, na produção literária e jornalística, em manifesto político, assim como na produção cultural de cunho popular, o Movimento Regionalista do Nordeste enuncia que a região Nordeste possuía *capital simbólico* suficiente para afirmar seu potencial e singularidade para representar, de forma legítima, a nação. Se apresenta com vigor e criatividade através do Manifesto Regionalista de 1926[24], que foi escrito de forma intensa e poética (formato marcante na escrita de Gilberto Freyre), aprovado no I Congresso Brasileiro de Regionalismo na cidade do Recife, Pernambuco, e posteriormente publicado no jornal *Diário de Pernambuco*.

O argumento principal do movimento para se contrapor aos principais opositores, São Paulo e o Sudeste, é que, com o acelerado processo de industrialização e a febre de modernização que contaminava

[24] Escrito por Gilberto Freyre em 1926, o manifesto, publicado apenas em 1967, trata-se de um documento considerado imprescindível para compreender a construção identitária do Nordeste. Seu conteúdo é bastante interessante, pois descreve etnograficamente a culinária típica da região, as danças, as músicas, as brincadeiras populares, a arquitetura, tanto a colonial (igrejas ornadas e ruas estreitas) quanto a inventada pelo povo, a exemplo dos mocambos trazidos pelos africanos, também as artes e a literatura que valorizam o povo da terra, os trabalhadores e mestiços. O conteúdo completo do manifesto está disponível em: https://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf.

os dirigentes do país, o Brasil estava perdendo a originalidade, deixando de valorizar a culinária, as festas, a arquitetura, a mestiçagem, enfim, os elementos que "verdadeiramente" compunham a cultura brasileira, para copiar a cultura do estrangeiro ao adotar padrões e gostos vindos de outras terras, havendo assim um risco de estrangeiramento da cultura nacional.

> Procuramos defender êsses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonados, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e 'progressistas' pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como 'elegante' e como 'moderno': inclusive esse carnavalesco Papai Noel que, esmagando com suas botas de andar em trenó e pisar em neve, as velhas lapinhas brasileiras, verdes, cheirosas, de tempo de verão, está dando uma nota de ridículo aos nossos natais de família, também enfeitados agora com arvorezinhas estrangeiras mandadas vir da Europa ou dos Estados Unidos pelos burgueses mais cheios de requififes e de dinheiro (Freyre, 1967, p. 23).

Interessante notar que, em um tom provocativo, o autor chama de "províncias" os estados mais representativos do Sul/Sudeste moderno, Rio de Janeiro e São Paulo, considerados por ele como os responsáveis por esse processo de descaracterização da identidade nacional. E, em contraponto ao principal estigma a que foi submetido sua região, positiva os aspectos ligados ao passado e à ruralidade, enaltecendo exatamente essas características:

> Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter... Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou que vem beneficiando como de valores basicamente nacionais? (Freyre, 1967, p. 35).

Ao afirmar o Nordeste como o lugar da cultura tradicional, fonte da brasilidade mais pura, lugar distante das influências estrangeiras que reverencia os saberes oriundos das raízes do povo mestiço, o Movimento Regionalista e seu principal autor, Gilberto Freyre, partem justamente dos estigmas apresentados pelo regionalismo sulista para instituir uma ideia positiva da autenticidade em relação à identidade nacional. Nesse contexto, começa a nascer o esboço da sua teoria sobre a mestiçagem brasileira, presente na clássica obra *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, de 1933.

Influenciado pelas teorias do culturalista norte-americano Franz Boas, a quem Freyre se refere como sendo seu mestre[25], e escrito em diálogo com obras que são referências na explicação da "autêntica identidade nacional", especialmente as obras de Sílvio Romero e de Oliveira Vianna, *Casa grande & senzala* (1995) é considerado pelos estudiosos da história e da cultura brasileira como um verdadeiro marco no conjunto dos intérpretes do Brasil. Trata-se de uma obra vista como um divisor de águas entre um olhar altamente condenatório e pejorativo da miscigenação que dominava o pensamento da época, para um olhar eminentemente positivo e mesmo enaltecedor da mestiçagem.

Para Freyre (1995, p. 47), a mistura de raças teria sido responsável pela constituição de uma sociedade ricamente híbrida e única no mundo, sendo capaz de agregar o que há de melhor em três diferentes continentes/povos para gerar o brasileiro: "o tipo-ideal do homem moderno para os trópicos, europeu com sangue negro ou índio a avivar-lhe a energia".

Em linhas gerais, essa obra tem como objetivo descrever o sistema colonial no Brasil entre os séculos XVI e XVII, tendo como *locus* o Nordeste do açúcar que se desenvolveu economicamente através da monocultura, estruturada pelo trabalho escravo. Essa sociedade se organizou em torno da casa-grande e da família patriarcal das quais, segundo Freyre, através dos frequentes cruzamentos entre brancos e índias e

---

[25] "Foi o estudo de antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor, separados dos traços da raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural" (Freyre, 1995, p. 18).

brancos e negras, tanto no quesito biológico quanto no aspecto cultural, havendo trocas diversas de valores e saberes entre os vários povos que ali vivia, resultaria em uma sociedade miscigenada e de caráter singular no mundo.

Daí, desdobram-se as teses, que influenciariam os currículos escolares no século XX e que reverberam no imaginário social até os dias de hoje, de que o Brasil foi fundado a partir da mistura harmoniosa das três raças fundadoras: o índio, identificado como o nativo gentil, conhecedor das suas matas e rios e de beleza original; o branco português, que desbravou as terras virgens, trazendo civilização para aquelas paragens e misturando-se irrestritamente com os povos de cor; e o negro africano, que extraiu com suas mãos e suor as riquezas existentes no lugar, além de trazer o sabor da comida e a alegria nas danças e festas populares. Segundo o autor, foi através das suas diferentes contribuições que as três raças formaram a nação mais positivamente misturada do mundo.

A partir dessa ideia fundacional da nação, Freyre (1995) constrói o que hoje conhecemos como "teoria das três raças", mais conhecida como o "mito da democracia racial no Brasil"[26], a qual denota a crença de que, no Brasil, a mistura de raças se deu de forma harmoniosa, especialmente por conta da "singular disposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos", além da sua "extrema capacidade de mobilidade e miscibilidade" (Freyre, 1995, p. 8), fundamentada pelo "seu passado étnico, ou antes cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África" (Freyre, 1995, p. 5). Desse modo, o colonizador foi "misturando-se gostosamente com mulheres de cor [...] e multiplicando-se em filhos mestiços" (Freyre, 1995, p. 9). Além disso, atribui ao africano o papel de mediador cultural no sentido de ter conduzido o Brasil para um processo de resistência à europeização. Tais ideias foram retomadas e atualizadas a partir da década de 1950, em Portugal, deitando raízes no que ficou conhecido como *lusotropicalismo* (Almeida, 2007).

---

[26] Justifico as aspas pelo fato de que alguns estudiosos da sua obra afirmam que em nenhum momento Gilberto Freyre menciona na sua obra esse termo, porém tem sido a melhor definição encontrada, especialmente pelos seus críticos, para se referirem à principal tese da sua obra.

De fato, poucos lugares no mundo conheceram uma prática de miscigenação tão intensa quanto a do Brasil. Apesar disso, afirmar que as relações entre senhores e escravos(as), brancos e indígenas, teriam sido permeadas por trocas e não por violência e dominação direta acabou por gerar uma série de mitos e mesmo uma visão idílica sobre a colonização e a escravidão que perduraram por séculos no Brasil e que marca, até os dias de hoje, as relações raciais, sociais, políticas e culturais no país. Desse modo, a tese/obra de Freyre gerou e gera ainda hoje inúmeras e consistentes críticas, sendo que a principal delas se refere ao fato da teoria da democracia racial se traduzir em um racismo perverso e mascarado que insiste em permanecer na sociedade brasileira.

Considero importante mencionar que, em algumas passagens, o autor critica e mesmo denuncia as tensões e violências do regime escravista, afirmando que a convivência próxima e mesmo a intoxicação sexual também teriam dado ensejo a violências reiteradas e sistemáticas. Ressalto, porém, que seria impossível apenas maquiar um sistema tão brutal como a escravidão e que o autor, mesmo ao relatar esse tipo de episódio, consegue abrandar o tema, se referindo aos senhores como severos, mas também paternais na vida privada da casa grande. O que fica evidente é que mesmo havendo menção a tais abusos, o que sobressai enquanto ideia principal é a existência de um sistema escravista mais brando, como se isso fosse possível.

É importante ressaltar que suas teses sobre a mestiçagem brasileira e o mito do bom colonizador foram amplamente apropriadas pelo discurso oficial do Estado (tanto no Brasil quanto em Portugal), a partir dos anos 1930 e 1940, quando se deu a consolidação do Estado Novo de cunho nacionalista, sob o comando ditatorial do presidente Getúlio Vargas. É na chamada "Era Vargas" que projetos oficiais são implementados no sentido de reconhecer na mestiçagem a "verdadeira nacionalidade".

É nesse intricado contexto que a nossa primeira personagem do livro, Luiz Gonzaga, vai aparecer na cena cultural. Saído de um Nordeste em construção simbólica conflitante – entre a imagem de periferia do Brasil, mas também representante de uma "cultura nacional de raiz" –, adentrou em 1939 um Sudeste carioca "novo mundo", de fato urbano e em

constante mutação, com uma dinâmica cultural efervescente e com todas as complexidades que a ideia de urbano possa trazer consigo.

E entre adaptações, cooptações e afirmação de uma identidade negada, Gonzagão se constrói como uma das personalidades mais importantes na construção de uma brasilidade plural e labiríntica, uma personagem multifacetada, um brasileiro que traz, na trajetória e obra, sínteses de um Brasil à procura de si mesmo. Com a sagacidade própria e necessária de um sujeito negro colonizado, encontra nos saberes do corpo, da ancestralidade e de uma mente inquieta, uma mirada para o futuro, não aceitando "de bom grado" o pouco que lhe foi reservado.

Através da utilização de *estratégias gingadas*, não apenas sobrevive, mas materializa o direito à existência plena, tão caro e muitas vezes impossibilitado aos seus iguais. E vai além, torna-se Rei, cria uma dinastia no Brasil, a dinastia dos Gonzagas, continuada por Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, e seus(uas) filhos(as), e uma dinastia ainda "mais maior de grande": a comunidade forrozeira que continua a se multiplicar pelo país inteiro de janeiro a dezembro e de Norte a Sul do Brasil.

Na seção que segue, trataremos de explicar o conceito de *estratégias gingadas* e sua incorporação pelos artistas estudados na qual, cada um a seu modo, exercitou formas de (re)inventar a vida. Através da música, resistiram à dureza do cotidiano e subverteram o lugar que o Brasil institucional havia relegado para eles e para tantos(as) outros(as) brasileiros(as) pretos(as), indígenas, mulheres e outros(as) sujeitos(as) moradores(as) da favela/morro e do sertão/roça, que destoam da paisagem moderna e civilizada a que o Brasil oficial do século XX buscou figurar.

ESTRATÉGIAS GINGADAS: ALTERNATIVAS À SUBALTERNIZAÇÃO DOS SABERES AFRO-INDÍGENAS BRASILEIROS

A água vai pingando, pin, pin, pin...
Ninguém está vendo a água pingando.
Daqui a pouco, você vê que está tudo alagado.

É assim que a gente vai ter que agir.
Como Dandalunda, como Oxum, como Aziri, que é água.

MAKOTA VALDINA (2020, p. 110).

Uma flecha só pode ser lançada
se antes for puxada para trás.
Sabedoria indígena, povo não identificado

Na capoeira, quando o corpo recua ele não está fugindo da luta.
Ele recua, potencializa e, quando volta, pode pegar o outro de surpresa.
Recuo não significa desistência.
Significa preparar o terreno, pisar no chão devagarinho.
É fingir de morto para enganar o coveiro.

CONCEIÇÃO EVARISTO (2020).

As formas de resistência ou mesmo de sobrevivência das populações eleitas para serem dizimadas no "mundo que o branco criou" foram e são muito diversas e sofisticadas. Muitas vezes, as gotinhas de água que inundam o piso impecável de um palácio, a retração da flecha certeira ou o recuo dançado da capoeira, tão bem descritos por Makota Valdina, Conceição Evaristo e pela ciência indígena, não são percebidos, nem mesmo por alguns especialistas de Brasil. Justamente por não compreenderem a sutileza de ações rebeldes liquidificadas, gingadas, possíveis para tais ou tais contextos, essas ações são desmerecidas, não mencionadas nos verbetes que o pensamento moderno nortecentrado, mesmo das esquerdas marxistas, definiu como resistência.

Foi me aproximando mais sensível e detidamente da história de vida de Luiz Gonzaga do Nascimento que desloquei meu olhar sobre o artista, sobre o Brasil e sobre o significado da sua presença na cena brasileira do século XX. Dos rótulos de conservador e direitista impingidos a ele no início da pesquisa, em contraponto ao seu filho Gonzaguinha, visto por mim como um rebelde inveterado que enfrentou a rigidez do pai, da escola e até da ditadura militar, finalizo o estudo afirmando que Gonzagão é um *insubmisso mandingueiro*, um *rebelde gingadeiro*, uma cria

de Exu no seu mais profundo sentido. É um brasileiro que soube aproveitar as veredas, as brechas, para, em meio a tanta improbabilidade, deslocar fronteiras e fazer-se um rei, o Rei do Baião, um rei que trocou a coroa por um afrontoso chapéu de cangaceiro. Para realizar tal afirmação, não minimizo a postura de Gonzaguinha como, de fato, um rebelde que também soube gingar, mas por outros caminhos.

Antes de explicar melhor essa história ou essa tese, é importante dizer como cheguei a essas conclusões e ao exercício de pensar o Brasil por um viés *transcolonial*. No caminho formativo de vida e profissão, estive em constante diálogo com perspectivas consideradas críticas e multifacetadas, dentro e fora da academia: participei ativamente de movimentos sociais e culturais desde a adolescência, em sua maioria, influenciados pelo pensamento de Paulo Freire, de Frei Betto e de outros(as) pensadores(as) considerados(as) marxistas, entrelaçados por saberes nominados de "populares"; e tive uma formação artística ancorada por parâmetros mais vivenciados e sentidos. Apesar disso, não havia ainda experimentado no corpo as manifestações dos saberes ancestrais indígenas e africanos que não estão contidos em livros ou palestras, saberes que nos foram ocultados, mas que são, sem dúvidas, formadores das ciências do povo brasileiro.

Ainda contextualizando o processo da pesquisa, quando retornei de Portugal para o Brasil, em 2018, várias confluências me levaram a espaços e cultos de tradição oral, guardiães de conhecimentos ancestrais das matrizes indígenas e africanas, que considero fundamentais para uma leitura mais rizomática do Brasil e dos sujeitos da pesquisa. O encontro com esses *portais cosmológicos afro-indígenas brasileiros*, suprimidos pela formação escolar e muitas vezes familiar, se deu de forma não planejada, quero dizer, não fiz uma busca orientada pela razão cartesiana, por uma necessidade imposta pela pesquisa: fui ao encontro desses espaços/rituais de forma intuitiva, impulsionada por processos contínuos de autoconhecimento em um contexto político de muita apreensão no meu país e no mundo.

A primeira imersão nesse "portal cosmológico" se deu em meados de 2018, quando me aproximei da pedagogia griô, uma prática educativa e

filosófica pautada nos saberes da oralidade e corporeidade e no diálogo entre as(os) mestras(es) da comunidade, nominadas(os) de griôs[27] e a escola formal. A pedagogia é descrita pela sua criadora, Lílian Pacheco (2006, p. 86), como uma

> pedagogia da vivência afetiva e cultural que facilita o diálogo entre as idades, a escola e a comunidade, grupos étnico-raciais interagindo saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais para elaboração do conhecimento e de um projeto de vida que tem como foco o fortalecimento da identidade e a celebração da vida.

Como naquele ano não consegui acompanhar o ritmo dos encontros formativos, me inscrevi no início de 2019 em uma vivência de sete dias, na cidade de Lençóis, Bahia, para aprofundamento na pedagogia. Durante as atividades, experimentamos sensações de atravessamentos descolonizantes, no qual todo o processo de aprendizagem passa pelo corpo, pelos sentidos, pelo encantamento, possibilitado pelo contato com a natureza abundante da região e com comunidades quilombolas da redondeza e suas(eus) mestras(es) griôs.

De toda a vivência, o que foi mais marcante para mim, no sentido de materializar-se como uma *virada de chave* na forma de pensar o Brasil, as brasilidades, foi a ida a um jarê, religião de matriz africana própria da Chapada Diamantina[28]. Durante toda a noite, como é de costume nos rituais de terreiro, as entidades se manifestam em corpos dançantes,

---

[27] A palavra "griô" é uma forma abrasileirada da palavra francesa "griot". O griô de origem do Mali, região do noroeste da África, é aquele que grita sua história para transmitir conhecimentos ancestrais de geração em geração e que teria diversas funções sociais, como genealogistas, músicos, poetas e contadores de histórias, atuando em rituais sociais de nascimento, aliança matrimonial, cerimônia de casamento e funerais. "Os griôs teriam, assim, uma imagem social e política, além de um lugar econômico determinante no funcionamento das sociedades" (Pacheco, 2006, p. 45).

[28] Para compreender melhor essa prática religiosa muito comum na/da Chapada Diamantina, indico a leitura do premiado livro *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior (2019), no qual as personagens centrais vivem em uma comunidade quilombola e são filhas de um mestre (praticante) de jarê.

cantantes, suados, girantes. Vem e vão, se comunicam com as pessoas presentes com vozes, dizeres, danças e batuques diversos, convidadas pelos atabaques que ecoam noite adentro havendo um revezamento dos tocadores, cada entidade se manifesta da sua forma.

Aquela noite foi luminosa, primeiro por me dar conta de que mesmo sendo nascida e criada na Bahia – terra de orixás e candomblés – e, mesmo já tendo aprendido muito com a cidade de Salvador, especialmente por ter sido formada por uma pedagogia muita próxima dos valores e fazeres da pedagogia griô, a pedagogia CRIA, nunca havia estado uma noite inteira em um terreiro. O fato de estar em "estado de pesquisa" no campo das artes e das humanidades nos coloca em alerta criativo permanente.

Ainda em Portugal, ao entrar em contato com as obras de Grada Kilomba e Rosana Paulino, que denunciam a violência e o silenciamento das culturas africanas e, consequentemente, o racismo, também fui tomada por um impulso criativo que ajudou na expansão da pesquisa. Passei a inquietar-me ainda mais com o fato dos artistas estudados, Gonzagão e Gonzaguinha, serem negros, passei a pensar nos efeitos psicológicos da colonização sobre eles, nas construções discursivas sobre a "nação brasileira", quem somos e o que nos tornamos para o mundo. Daí o desejo mais profundo de voltar e deglutir antropofagicamente os Brasis subterrâneos, negados, silenciados, mas que sempre estiveram ali, tão próximos de mim.

Naquela noite no jarê, alguns acontecimentos em especial me fizeram compreender que nós, criados na cultura branca, sabemos muito pouco desse Brasil encoberto pela repressão/opressão. As imagens de um homem jovem que ao receber o "santo" girava a cabeça em 360 graus, numa velocidade que não consigo mensurar; de uma senhorinha de uns 80 anos que dançou/girou a noite inteira como se seu corpo físico tivesse 20 anos; a presença naturalizada das crianças que crescem em meio a essa cosmogonia; os tocadores de atabaques (ogãs) em contínua conexão e inteireza com tudo; o caruru servido com tanta fartura. Tudo isso me fez entender que minha cabeça, formada na cultura branco-mestiça – sim, porque o tempo inteiro somos interpelados(as) por resquícios de

saberes ancestrais, só não nos damos conta –, não tem como pensar parecido com a cabeça daquele jovem.

Somos formados(as) por lógicas distintas, penso que ele e todos(as) os(as) girantes podem e acessam os códigos da cultura branca através da leitura/escrita, porém, para acessar a cosmogonia ancestral do seu povo, não é possível fazê-lo através da leitura/escrita ou apenas observando seus movimentos. É justamente por estarem envoltos por mistérios, segredos e mandingas que esses saberes são sofisticados e complexos, passíveis de serem alcançados sim, desde que a pessoa consinta o entrelaçamento entre razão, emoção, corpo e espiritualidade. Sutilezas que a cultura branca dominante não compreende e, por isso, persegue, despreza, inferioriza ou classifica como crendice, superstição ou feitiço.

A partir daí, compreendi que não poderia mais mirar os Gonzagas e o Brasil da forma dualista e limitada como estava olhando, colocando-os em caixinhas definidoras que não se sustentavam. Percebi também o quanto minha formação, que parecia ter seguido por caminhos mais alternativos, foi e ainda é fortemente influenciada pela perspectiva eurocentrada e racionalista. É por essa razão que nomeio esse pensamento aqui produzido de "mestizo"[29], de *transcolonial*, pois não nega a base colonialista, mas caminha por um deslocamento, por uma travessia constante.

O segundo encontro com o *portal cosmológico afro-indígena brasileiro* se deu por meio da aproximação com o grupo feminino Maracatu Ventos de Ouro[30], na cidade de Salvador, onde, em meados de 2019, a partir de uma oficina aberta com duração de quatro meses, passei a compor o grupo das novas integrantes do maracatu, na ala do alfaia. A formação com as integrantes do grupo é coordenada pela mestra Josy

---

[29] Utilizo a palavra "mestizo" com a letra "z", inspirada pelo pensador Cleber Braga de Oliveira que, em sua tese *Fantasmografias: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira* (2019), faz referência ao conceito de "consciencia mestiza", da Gloria Anzaldúa em *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza* (2015), visando diferenciar o sentido de mestiçagem que foi disseminado no Brasil pelo pensamento freyreano de forma idealizada.

[30] O Maracatu Ventos de Ouro é um grupo feminino de maracatu de baque virado, nasceu na cidade de Salvador, no ano de 2015, sendo filho da Nação do Maracatu Porto Rico, de Pernambuco. Para conhecer melhor o grupo, ver: https://www.facebook.com/maracatuventosdeouro.

Garcia – uma mulher de terreiro, formada em música pela UFBA –, que orienta o grupo tanto musical quanto filosoficamente. Além dos ensaios musicais e rodas de conversas, o grupo é convidado a participar de algumas atividades no terreiro Ilê Axé Icimimó Aganju Didè, onde a mestra e várias integrantes são filhas de santo. O terreiro Icimimó do Pai Duda, como também é conhecido, fica no município de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, região com maior população negra no mundo fora do continente africano.

O encontro com o maracatu inicialmente aconteceu por interesse artístico-cultural, também pelo fato de ser um grupo composto apenas por mulheres. Como professora atenta às culturas ancestrais brasileiras e oriunda de uma comunidade de tradição oral, já sabia que, além do maracatu, todas as manifestações culturais de matriz africana têm uma relação com o sagrado: a capoeira, o jongo, as festas de largo em Salvador, o samba, o próprio acarajé, entre outras, porém não tinha dimensão do quanto isso era fundante na existência dessas manifestações.

Esse foi um dos mais importantes aprendizados. E mesmo que a pandemia da covid-19 tenha interrompido nossos encontros presenciais, o breve processo formativo me instigou a, sempre que possível, participar de festas em terreiros, quando abertas aos não praticantes da religião, o que me ensina sempre, dando a certeza de que esse é um longo processo de aprendizagem.

Ainda nesse percurso de buscas e encontros, cheguei a um dos portais que mais me impactaram como revelador de uma cosmogonia nunca antes acessada, imaginada, vista. Foi numa cerimônia do *uni* (ayahuasca), medicina sagrada dos povos da floresta, que dimensões intangíveis do universo indígena se apresentaram com muita intensidade no meu corpo/cabeça/espírito/coração. Guiados(as) pelo pajé Kaku do povo katukina[31] – acompanhado por seu filho Panã Kamãnawa, que atua como músico sagrado na cerimômia, e por Mayá, que assistiu o pajé em todo o processo –, com os rezos e a força do *uni*, seguimos noite adentro em comunhão com

[31] Os Kamãnawa é um clã do povo katukina, também conhecido como noke koi do Acre, na Amazônia brasileira. O ritual citado aconteceu na Vila de Itaitu, município de Jacobina – Bahia.

as avós e os avôs que deixaram a terra, com os(as) encantados(as) e elementos da natureza e com as pessoas presentes.

O que interessa extrair dessa experiência aparentemente tão pessoal e que se iniciou com outras medicinas da natureza (jurema, rapé, cacau) a partir de 2015 é que a existência e reexistência dos povos originários, dos quais somos filhas(os) e netas(os), está associada a uma relação contígua entre passado/presente/futuro, humano e não humano, corpo/cabeça/espírito/coração, uma comunhão horizontal com a terra, o céu, o sol, os animais e a floresta, com os(as) encantados(as), invisíveis aos olhos da cultura branca pautada por outra relação com o mundo, uma relação de conquista e dominação que tem nos levado à destruição acelerada do planeta, colocando em risco a continuidade da existência da humanidade.

A relação de troca e cuidado com a terra faz da cosmovisão indígena uma referência para um viver pleno, ou o que os povos andinos chamam de *buen vivir*, o que revela uma força que nem mesmo os mais de 500 anos de escravidão, genocídio e perseguição conseguiram destruir. Entendi que, mesmo sendo uma mulher cultural e socialmente branca, mas oriunda dos sertões, sou ou somos parte desse povo e justamente por isso aqui estou, exercitando um uma escrita e um pensar *transcolonial* sobre o Brasil do século XXI.

Aceitei o "convite" dos(as) encantados(as) e de Ailton Krenak (2019) para juntos elaborarmos *ideias para adiar o fim do mundo*, desfibrando o poder da música, do ritual, da performance, da oralidade e das rebeldias como cura para a *ferida colonial* para as existências negadas, em um país adoecido pela inescrupulosa atuação do capital.

É preciso dizer que, após essas imersões, me dei conta do grau de usurpação que nós brasileiras(os) vivemos em relação às culturas ancestrais de tradição oral desse país. Nós, nascidas(os) há mais de 40 anos, não estudamos nada desse conjunto de saberes na escola, nem na família, e quando presentes nos produtos culturais mais acessíveis como novelas, filmes e literatura, a narrativa sobre as culturas negras e indígenas é feita, geralmente, por um olhar estrangeiro, que mais exotiza e limita do que aprofunda. Para se ter uma ideia do apagamento desses saberes, na minha formação em História, na universidade dos anos 1990, não

tive uma única disciplina sobre história da África ou história indígena. Isso diz muito sobre nós e sobre o poder devastador da colonialidade.

Por fim, o contato com esses "portais" possibilitou também compreender que essas ciências e medicinas estão muito presentes no cotidiano das pequenas cidades dos sertões do Brasil, porém com outras nominações, que a pedagogia dos saberes afro-indígenas se manifesta muito mais pelo fazer, pela observação da(o) mestra(e), pelo gesto, pelo rito, não havendo a necessidade de primeiro explicar para depois executar. É apertando a corda do alfaia, tomando chás para curar enfermidades, amarrando miçangas no xequerê, dançando na fogueira com o pajé, remexendo os quadris na roda de samba, conversando com os(as) encantados(as) e comendo ou bebendo a comida/bebida sagrada que se aprende o Brasil.

Esses saberes negados continuam a ser (re)encarnados pela insistente presença dos terreiros, macumbas e orixás, das comunidades indígenas e quilombolas espalhadas por todo o país, das escolas de samba que descem o morro em fevereiro, dos blocos afro da Bahia, das escolas indígenas, da capoeira, do maracatu, coco, toré, baião, tambor de crioula, congada, jongo, dos reisados, das feiras e festas que levam o sagrado perseguido para as ruas. Realizadas nas margens ou nas grandes telas, essas práticas culturais continuam a salvaguardar seus preceitos e, apesar de proteger seus mistérios, são culturas generosas, não fecham as portas às pessoas brancas, aos(às) estrangeiros(as) ou aos(às) não pertencentes ao seu grupo/território.

AS ESTRATÉGIAS GINGADAS E OS GONZAGAS

E foi nas feiras, festas, rezas, sambas e frestas que Luiz Gonzaga e seu filho Gonzaguinha, provenientes de classes e culturas subalternizadas, nominadas de "populares", no sertão e na grande cidade, aprenderam a *gingar*, a desviar da rota delimitada à sua classe/raça/geografia e, com muito jogo de cintura, manifestado por diferentes estratégias e contextos, deslocaram fronteiras e saíram do apagamento das margens para brilhar no centro do cenário cultural brasileiro do século XX.

Aprendizes de *estratégias gingadas* tornaram-se mestres nas *brasilidades insubmissas*. Tanto o pai quanto o filho são frutos de culturas que acionam saberes diversos e tecnologias ancestrais das africanidades e indianidades resilientes, que têm morada no corpo, na voz, na memória, na musicalidade, na intuição, no sonho, na arte e no *ori*. Esses saberes sobreviventes por vezes foram nominados pela cultura oficial de "malandragem" ou de "jeitinho brasileiro", para tornar pejorativo o que deve ser exaltado e reconhecido como epistemologia ou como cultura de sobrevivência.

O conceito de *estratégia gingada* aqui apresentado nasce inspirado na *ginga*, um movimento corporal fundante na capoeira desenvolvida na Bahia, na qual, ao movimentar-se de forma dissimulada no desenvolvimento do jogo que é dançado, golpea-se o(a) parceiro(a) ao mesmo tempo em que se protege de um rebate. A *ginga* é um movimento circular que alcança a proeza de estar solto e atento ao mesmo tempo, expresso em um vai e vem, ou melhor, "um faz que vai, mas não vai". Durante o ritual da roda, que é coletiva e musicada, o(a) capoeirista se esquiva e avança com molejo e malícia[32]. Antes de passearmos pela definição da *ginga* feita por mestres e/ou pesquisadores da capoeira, trago uma breve definição sobre a capoeira.

A capoeira pode ser lida como um emblemático resultado da cultura afro-mestiça-brasileira. De herança bantu, renasce no solo da Bahia, no Recôncavo, agregando componentes preexistentes do lado de cá e do lado de lá do Atlântico, e leva um nome de língua indígena tupi: *ka* ("mato") *poeira* ("o que foi"). Os saberes africanos trazidos na memória corporal, aliados à necessidade de defesa frente a brutal condição escrava, geraram manifestações como a capoeira, que não pode ser caracterizada apenas como um jogo ou uma dança, um esporte, uma religião,

---

[32] Para compreender melhor o movimento da ginga, convido o(a) leitor(a) a assistir o pequeno vídeo de uma roda de capoeira de Angola, com os dois maiores mestres do Brasil: João Pequeno (no vídeo está com 81 anos) e João Grande (com 65 anos). Gravado durante o IV Encontro Internacional de Capoeira Angola em Washington DC, nos EUA, em maio de 1998, sob a coordenação do mestre Cobra Mansa. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=uK87KR4s2Hc.

uma briga, porque ela é tudo isso e mais que isso, pois é permeada por uma musicalidade que rege e orienta o ritmo dos(as) jogadores(as), ao tempo em que narra histórias e enaltece personagens invisibilizados(as) pela história oficial. Segundo estudiosos(as) e angoleiros(as), a capoeira, especialmente a capoeira de Angola, é pautada por elementos como a oralidade, a comunidade, a brincadeira, o jogo, a espiritualidade e a ancestralidade, sendo, portanto, uma filosofia de vida (Araújo, 2017).

Historicamente criminalizada, no pós-abolição foi proibida por lei – Código Penal de 1890: somente nos anos 1940 deixaria de ser enquadrada como crime. "A capoeira esteve por muito tempo restrita às classes populares, sendo praticada por estivadores, doqueiros, trapicheiros, saveiristas, carregadores, peixeiros, etc" (Magalhães Filho, 2019). Só após muita luta, prisões e negociações gingadas que hoje é reconhecida e registrada como patrimônio imaterial da cultura brasileira, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2008, e patrimônio cultural imaterial da humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 2014, o que a confirma enquanto fenômeno cultural e político com forte presença em todos os continentes do globo, com academias e mestres espalhados por mais de 160 países[33]. Tendo como movimento primordial a *ginga*.

Paulo Magalhães Filho (o contra-mestre Sem Terra), em sua tese intitulada *Tudo o que a boca come: a capoeira e suas gingas com a modernidade* (2019, p. 16), descreve a *ginga* da seguinte forma:

> Apesar de ser a célula base da capoeira, não se manifesta apenas nela. É constantemente evocada no futebol e em outras

[33] Segundo Magalhães Filho (2019, p. 9): "[...] esse cenário começa a mudar após o trabalho do Mestre Bimba no Pelourinho, na década de 1930, quando vários estudantes da Faculdade de Medicina da Bahia, universitários brancos de classe média, se iniciam nas práticas da capoeira regional. Os alunos do Mestre Bimba inauguram a figura do capoeirista-pesquisador, que pratica e escreve sobre a mesma, com olhar e discurso a partir 'de dentro'. Somente a partir da década de 1980 a capoeira angola vai forjar seus intelectuais orgânicos, formados a partir da politização do movimento negro e do momento de efervescência cultural vivido em Salvador neste período. Hoje essa produção se diversificou, a partir de diversas perspectivas, sendo uma boa parte desses pesquisadores, praticantes de capoeira".

> situações do cotidiano brasileiro, como algo que remete ao vai não vai, ou seja, à flexibilidade, ao artifício, à dissimulação. Na tradição oral da capoeira, se explicam muitas de suas características pelo seu passado histórico. A capoeira seria uma luta do fraco contra o forte, então não seria um embate direto, de frente. O escravo necessitaria dissimular, se fazer de fraco, até implorar para não apanhar, para então desferir o bote certeiro, uma rasteira ou golpe fatal. É o que os antigos chamam de 'falsidade'.

Ricardo César Nascimento complexifica o "conceito nativo de ginga, oriundo da prática da capoeira" ao analisar a situação vivida pelo Brasil no processo eleitoral de 2018, a partir do assassinato do mestre de capoeira Moa do Katendê[34]. Nesse contexto, propõe pensar que "a ginga se constitui como um dispositivo estético e simbólico, que faz parte do repertório performático dos praticantes de capoeira e pode ser compreendida enquanto artefato de navegação e ação social dos capoeiristas no contexto da sua subalternidade" (Nascimento, 2019, p. 45).

Já a professora da UFBA Rosângela Araújo, mestra Janja na capoeira e cofundadora do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil (Incab)[35], considera a ginga como possibilidade de epistemologia feminista. Em seus estudos, chama a atenção para o movimento de transgressão feminina ao adentrar um espaço que, mesmo historicamente marginalizado pelos poderes instituídos, desenha-se como exclusivamente masculino. Nesse sentido, discorre sobre a capoeira de Angola como um saber cultural diaspórico que

---

[34] No dia 08 de outubro de 2018, Romualdo Rosário da Costa, mais conhecido como mestre Moa do Katendê, ao declarar seu voto no candidato do Partido dos Trabalhadores (PT) – o professor Fernando Haddad –, foi assassinado na cidade de Salvador com 12 facadas, por conta de um desentendimento político com um opositor ideológico. Esse fato causou grande indignação e comoção, especialmente entre a comunidade capoeirista.

[35] Nascido do Grupo Nzinga de Capoeira de Angola (1995), originalmente sediado em São Paulo, com núcleos na Bahia e em Brasília, o instituto ganhou projeção internacional, contando com núcleos na Alemanha, no México, Moçambique e Inglaterra. O Nzinga volta-se para a preservação dos valores e fundamentos da capoeira Angola, segundo a linhagem do mestre Pastinha. Para saber mais, ver a página do grupo disponível em: http://nzinga.org.br/pt-br/grupo_nzinga.

expressa "resistências políticas de africanos e africanas no Brasil", um jogo "cujo arcabouço encontra na ginga (e no gingar) a matriz de todas as demais construções cabíveis a um comportamento mediado numa ética própria, muitas vezes, escorregadia às arestas da racionalidade" (Araújo, 2017, p. 2).

> Os debates em torno das matrizes africanas da capoeira, chamando a atenção para as bases míticas e ontológicas que ressaltam a existência de outra cosmovisão que, para as novas práticas vivenciais marcadas pela supressão da liberdade, reinterpretaram-na e reelaboraram-na pelas possibilidades de diálogos e negociações. É aqui que a ginga (e o gingar) é tomada como uma metalinguagem com capacidade de articular, de maneira ad-artística, ad-linguística, aspectos recursivos de uma luta que se faz em meio a muitas outras. É no cenário destas lutas que queremos chamar a atenção ao lugar destinado e ocupado pelas mulheres (Araújo, 2017, p. 6).

Assim como mestra Janja, muitos(as) estudiosos(as) da capoeira associam a *ginga* à figura mítica da rainha Nzinga Mbandi dos reinos do Ndongo e de Matamba, no atual território de Angola, também conhecida como "Rainha Ginga" (1581-1663), que ganhou lugar de destaque na história como diplomata astuciosa, demonstrando habilidade e coragem no trato com o colonizador português. Entre práticas alternadas por negociações e conflitos, converteu-se ao catolicismo e adotou o nome de dona Ana de Souza, como estratégia de garantia de diálogo com os portugueses.

Paulo Barreto, o mestre Poloca, que também é membro fundador do grupo Nzinga de Capoeira de Angola, ao ser perguntado por crianças o porquê do nome do grupo, traduz de modo performático e muito elucidativo quem foi Nzinga:

> A Rainha Nzinga, no auge da escravidão, no reino de Matamba em Angola, essa rainha lutou contra os portugueses, quando tinha muitas forças. Quando ela estava fraca, ela fazia acordo com os portugueses, ficava amiguinha do português,

> aí quando se fortalecia fazia guerra contra os portugueses e ficava: guerra, paz, guerra, paz, guerra, ficava nessa ginga né? O nome Nzinga virou Ginga, que é a ginga da capoeira, você vai e volta, vai e volta, guerra, paz, guerra, paz, guerra, paz (informação verbal)[36].

O que podemos verificar nessas narrativas e que mais interessa à nossa discussão é que o que há em comum entre as diversas leituras sobre o conceito de *ginga* é o fato de que, mesmo sendo um elemento fundante ou a célula-mãe da capoeira, seu sentido não se restringe à prática do jogo. A *ginga* ou o gingar aqui também é pensada como: "um contrapoder ao universo lógico dominante" (Barbosa; Santos, 1994, p. 38); "um instrumento de navegação social dentro e fora da roda de capoeira" (Nascimento, 2019, p. 46); "um código de conduta compartilhado pelos afrodescendentes que reside na corporeidade" (Fonseca, 2019, p. 320); "uma recusa à exclusividade dos monóculos eurocêntricos" (Magalhães Filho, 2019, p. 17); "um princípio. Ela é a síntese da visão de mundo africana presente na movimentação do corpo" (Oliveira, 2007, p. 118); ou, como muito bem descreveu o mestre Moa do Katendê (2018 *apud* Nascimento, 2019, p. 55):

> A ginga é a própria dança da capoeira. É aonde a gente monta toda uma estratégia de como se posicionar perante a própria roda e perante a sociedade. Como se livrar, como se defender, como proceder num momento de uma dificuldade, se manter calmo, e a ginga ela proporciona várias situações. A ginga pode variar sempre. O ideal é que a gente mostre a base da ginga, mas passe para o aluno que ele busque, dentro dele, a forma dele gingar. A gente não pode padronizar, nós passamos o movimento, mas primeiro ele incorpora, ele interpreta o movimento dele, e a gente não pode mudar. Tem que deixar ele livre para se expressar. A capoeira como um todo trabalha com a coisa da libertação, como superar os medos,

[36] Depoimento presente no vídeo: "Tudo o que a boca come – reflexões para a Chamada de Mulher VI", 2016. 1'36 min. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=TLLx_ksD0t4.

> como lidar com a diversidade, como lidar com uma situação até difícil que possa aparecer. A gente tem que ensinar como a capoeira pode servir pra vida das pessoas.

Mas se a ginga já traduz tão bem os movimentos insubmissos ou negociados dos Gonzagas, por que então *estratégia gingada*? Levantamos, então, a primeira pergunta da pesquisa, a saber: "considerando os percursos de vida e os deslocamentos realizados pelos sujeitos estudados para alcançar o sucesso, que 'táticas e/ou estratégias' cada um utilizou para driblar as fronteiras que separam o 'centro' e as 'periferias'?". Em um momento inicial, havia lançado mão dos conceitos de tática e estratégia formulados por Michel de Certeau no livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (2009). Na obra, Certeau diferencia o sentido da *tática* pensada como a "arte do fraco", presente nas ações sutis de oposição, àquelas ações que não criam um contra-discurso direto, nem pretendem atuar como um poder; já a *estratégia* seria uma atuação organizada por sujeitos de poder que agem na base do cálculo, leia-se uma ação mais racional. Nas palavras do autor:

> Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se tornam possíveis a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. [...] Gesto cartesiano, gesto da modernidade científica, política ou militar. As estratégias são, portanto, ações que, graças ao postulado de um poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. [...] Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo, sem distância, comandada pelos acasos, *a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder* (Certeau, 2009, p. 93-95, grifo nosso).

Mesmo tendo aprendido muito com o estudo de Certeau, um grande pensador, o mergulho no matulão que é esse Brasil me levou a concluir

que temos conceitos próprios ou podemos criá-los para dar conta de definir com mais precisão o que os sujeitos pesquisados representam no campo de disputa das brasilidades. Num primeiro momento, estava tentando eleger, a partir de um olhar dicotômico, se o conceito mais adequado para pensar os movimentos gonzagueanos seria a "tática" ou a "estratégia".

Chego à conclusão de que ambos fazem parte do caminhar dessa dupla e que a expressão "estratégias gingadas" inclui tanto a ação racional e planejada que visa afirmar um poder, quanto a "astúcia" de conseguir o que se deseja sem bater de frente com o que se opõe. Desse modo, o filho e o neto das culturas diaspóricas africana e nordestina acionaram por toda a sua trajetória a "arte do fraco" sem excluir o cálculo e o intento de "atuar com o poder" que a tática, segundo Certeau, parece excluir. Esse conceito horizontaliza e entrecruza diferentes manifestações do saber manejadas por Luiz Gonzaga e por Gonzaguinha.

Os Gonzagas, de diferentes formas – pois em contextos muito distintos, dançam, gingam e marcham, mirando um alvo, um horizonte –, calculam com ardor e artimanha o onde e o porquê querem chegar e chegam. Surfam pelos códigos de um mercado cultural exigente e excludente, sem abrir mão de dizer quem são e de onde vieram. Temperam com precisão as doses do recuo e do avanço, do ir e do voltar, avaliam até onde suas pernas conseguem alcançar e seguem. Para compreender melhor como essas *estratégias gingadas* foram sendo acionadas pelos artistas, no capítulo que segue adentrarei no repertório musical e na performance de cada um, explorando situações vividas que exemplificam/materializam essas afirmações.

GONZAGAS DE EXU

encruzilhadas, deslocamentos e insubmissões em suas obras e presenças

Este capítulo me oportunizou deslocar o olhar sobre os artistas e sobre o Brasil, resultando nas principais ideias que fundamentam esse livro. A partir da análise de um contexto histórico mais amplo, da obra e da trajetória de vida que sinalizam a movência dos músicos das margens para o "centro", busco apontar de que forma cada artista acionou diferentes *estratégias gingadas*, subvertendo o lugar ao qual estavam submetidos, diante das bifurcações empreendidas pela armadilha colonial e guiados intuitivamente por Exu – a entidade das encruzilhadas –, movimentam-se por trajetos rizomáticos. Herdeiros das diásporas africana e nordestina mobilizaram saberes próprios dessas culturas de reinvenção da vida para driblar fronteiras e alcançar um lugar de prestígio na história da música brasileira. Fazem isso sem renunciar seus *dizeres de si* e de nós, indivíduo e coletivo. Essa é a principal discussão da primeira parte do capítulo.

A segunda parte apresentará algumas músicas que estou denominando de canções autobiográficas. A intenção é perceber como o *dizer de si* de cada artista está presente em suas obras e articular essa percepção aos conceitos criados para pensar os percursos e os deslocamentos de fronteiras. De Luiz Gonzaga, será analisada a canção "Respeita Januário" (1950), de autoria de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira, e de Gonzaguinha, a música "Com a perna no mundo" (1979), composta e gravada por ele.

Na terceira e última parte do capítulo, serão apreciadas as canções: "Pau-de-arara" (1952), de Gonzagão em parceria com Guio de Moraes, e "Comportamento geral" (1972), de Gonzaguinha. De um modo geral, o objetivo principal dessa seção foi verificar se na tessitura dos seus discursos musicais sobre o Brasil confirmam-se os indícios de insubmissão frente aos discursos oficiais de brasilidade.

Como dito na introdução do livro, a escolha das músicas (incluindo o próximo capítulo) foi orientada pelos principais problemas levantados sobre os artistas, sendo que o primeiro refere-se aos percursos de vida e ao deslocamento de fronteiras das "margens" ao "centro"; o segundo está relacionado com o pensamento que cada um exprimiu a respeito

do Brasil e das brasilidades; e o terceiro se refere à relação entre o pai e o filho e à produção musical que envolveu essa relação.

GONZAGAS DE EXU[1]

Todo(a) brasileiro(a), mesmo não sendo adepto ao candomblé ou a outra religião brasileira de matriz africana, já escutou falar em Exu; possivelmente, "a mais polêmica dentre as forças invisíveis que regem as concepções filosóficas tradicionais na África e nas Américas" (Lopes, 2016). Mais conhecido como a entidade da encruzilhada, da comunicação e do movimento, é temido e apelidado de "tranca-rua" ou "a boca que tudo come". Visto pelas religiões cristãs ou neopentecostais como um espírito maligno, é associado ao próprio diabo e sua significação varia, inclusive, entre as diversas religiões nascidas na África e transportadas para o Brasil.

Entre os sentidos mais evocados, Exu é apresentado como o princípio dinâmico da vida, associado à fertilidade e à sexualidade, podendo atuar como um mensageiro que entrecruza o mundo espiritual e o mundo material e comunica o apelo dos humanos para o socorro das divindades. É ele quem sabe para onde as oferendas devem ser levadas e quem as deve receber. Segundo o estudioso da africanidade brasileira, Nei Lopes (2016, p. 1):

> Na sofisticada e complexa concepção africana do Universo, existe e atua uma Força quase sempre mal compreendida, exatamente pela sua complexidade. Falo (isso mesmo!) de Exu ou Elegbara, orixá ou 'ebomá' da tradição jeje-iorubana, do qual o segundo nome mencionado significa o 'dono da força'. Ele é a

[1] A inspiração para esse subtítulo, que considero muito interessante, não surgiu da minha cabeça: nasceu como tema de uma cena/instalação, intitulada *Gonzaguinha de Exu*, que foi apresentada como resultado final da disciplina Ação Artística I, realizada no âmbito do Bacharelado Interdisciplinar em Artes, da UFBA, e coordenada pela profa. dra. Marilda Santanna em parceria comigo, sua orientanda. A disciplina, que teve como temática geradora *a obra de Gonzagão e Gonzaguinha e sua relação com a cultura brasileira*, tinha como proposta a elaboração de produtos artísticos articulando palavra, imagem, som e corpo.

> síntese do princípio dinâmico que rege o Universo e possibilita a Existência [...]. Dono da força, Exu-Elegbara é também o dono da dialética. E este termo, como sabemos, designa todo processo de diálogo, ou troca de ideias diferentes, no qual as contradições aparentes entre duas afirmações são harmonizadas pela elaboração de uma síntese que contém elementos de ambas.

Por tudo isso, peço licença ao "dono dos caminhos" para entrar e sair da encruzilhada que é o Brasil e não me deixar perder pelo assédio da visão dual de mundo pela qual fui formada. Ancoro essa afirmação a partir da breve descrição sobre como o contato quase cotidiano com os materiais produzidos pelos e sobre as personagens e a "guiança" metaforicamente conduzida por Exu atuaram no processo de escrita. O "deslocar das fronteiras", trazido em alguns trechos do livro, não se refere apenas ao movimento executado pelos Gonzagas, revela também a reviravolta na minha perspectiva frente a essas personagens e ao Brasil.

No momento inicial da escrita, com um olhar pouco apurado sobre as complexidades dos sujeitos em questão, Gonzagão e Gonzaguinha apareciam em lugares de representações diametralmente opostos no que se refere às brasilidades. No início da pesquisa, eu descrevia Luiz Gonzaga como um brasileiro conservador, politicamente posicionado à direita, um homem negro culturalmente embranquecido, representante de uma cultura rural/sertaneja popular que flertou sem anteparos com o mercado cultural. Em sua obra, além de pautar um Brasil rural esquecido, expressa uma masculinidade viril e violenta que, na região onde nasceu, é sintetizado pela figura do "cabra macho". Também o via como um brasileiro obediente/disciplinado, no sentido contrário do que mensurava, na época, ser o conceito de rebeldia.

Do lado oposto desse duelo cultural e político estava seu filho Luiz Gonzaga Júnior, visto por mim como um brasileiro rebelde quase que por natureza, politicamente posicionado à esquerda, um homem negro-mestiço afinado criticamente com o que essa condição significa no Brasil, representante de uma cultura urbana popular. Em sua obra, além de

pautar um Brasil urbano excluído (o Brasil do morro), expressa uma masculinidade sensível e amorosa. Um brasileiro insubmisso, que desafia a autoridade do pai e, ainda mais, a autoridade do Estado em plena ditadura militar.

Considero importante mencionar que o olhar dicotômico lançado sobre os artistas trazia as percepções rasas de um início de pesquisa e, mesmo que algumas dessas características façam sentido, o que o retrato inicial dos sujeitos pesquisados revela é que meu olhar estava influenciado pela grande mídia, que costuma rotular personalidades famosas a partir de atributos que são propositalmente evidenciados, gerando estereotipias por vezes complicadas sobre essas pessoas. No caso de Gonzagão e Gonzaguinha, essas imagens são facilmente encontradas em reportagens editadas ou mesmo trechos de livros sobre a história da música popular no Brasil ou sobre a história dos dois.

Tal visão indica também o quanto minha formação foi influenciada pelas teorias modernas, o que facilmente me levou a colocar em oposição e dicotomizar comportamentos e traços de personalidades pelo viés das identidades fixas. Uma formação distanciada de sistemas de pensamento que atuam numa perspectiva mais dialética, que rompem com a polarização entre o bem e o mal, a exemplo da cosmogonia africana, na qual "as contradições aparentes entre duas afirmações são harmonizadas pela elaboração de uma síntese que contém elementos de ambas", como afirma Nei Lopes (2016).

Mobilizada pela encruzilhada de Exu e atravessada pelas leituras pós-coloniais, decoloniais e transcoloniais, deixei-me guiar por diferentes formas de compreender o Brasil, me aproximando e me distanciando das personagens e das simbologias impressas nas suas obras e presenças. Nesse movimento de *escrita gingada*, posso afirmar que foi primeiro o sanfoneiro de Exu, Luiz Gonzaga, que atou dando um nó na minha cabeça. Com sua inteligência brincante, revelada na potente performance e oralidade, me enrolou na conversa, me desafiando a desenredar a complexa cultura *mestizada* do Brasil. O arremate final dessa desleitura e que me auxiliou a não cair na tentação da mestiçagem harmoniosa e

sedutora de Gilberto Freyre foi trazido pelo "moleque" de formação marxista, Gonzaguinha. Vamos desembolar esse mingau!

O Brasil dos Gonzagas foi edificado sob as bases de, pelo menos, dois principais prismas de civilização, o primeiro seria o viés institucional/oficial centralizado pelo Estado, composto por diferentes instituições autorizadas a atuar na organização e formação da nação, sendo elas: a escola/universidade, as Forças Armadas, a Igreja, a justiça, o parlamento, o mercado e a grande mídia. Essas últimas, mesmo que não estejam diretamente ligadas ao Estado, são, supostamente, reguladas por ele. O segundo viés civilizacional seria instituinte, estruturado pela via não oficial da chamada "cultura popular", constituída pelos terreiros, escolas de samba, maracatus, capoeiras, blocos afro, rezas e benzimentos, medicina das matas, além de outros fazeres e saberes próprios das comunidades de tradição oral.

Como o Estado nunca promoveu de fato o acesso dos(as) afrodescendentes e dos(as) indígenas àquelas instituições[2], essas amplas comunidades foram criando seus mecanismos de defesa, de educação, de crenças, de economia, de mídia, de justiça, tudo no campo do "alternativo", do instituinte, na ginga, na negociação, no risco, no enfrentamento ou no isolamento, no caso de alguns povos originários. Foi assim durante todo o período colonial e assim ainda o é nos dias de hoje.

O historiador Luiz Antônio Simas vem debatendo de forma primorosa essas questões e, ainda que sua obra esteja centrada na cidade do Rio de Janeiro, as afirmações que tem lançado nos ajudam a pensar o Brasil, pois o processo de exclusão das populações pobres e mestiças se deu em todo o território nacional, e as respostas a essa segregação se deu no mesmo caminho: reinventar a vida pelas brechas, pelas frestas. Cada região, a seu modo, criou formas de sobrevivência e de organização,

---

[2] Exceto nas gestões do Partido dos Trabalhadores (PT), que, a partir de 2004, instituiu uma série de políticas de ações afirmativas através da Secretaria de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) em diálogo com o Movimento Negro Unificado (MNU). Desde o governo anterior de Fernando Henrique Cardoso (FHC), algumas iniciativas haviam sido ensaiadas, mas não implementadas. Para uma discussão mais aprofundada sobre esse assunto, ver: Feres Júnior, Daflon e Campos (2012).

tendo como centralidade a criatividade e o ritual – é o que Simas chama de "Brasil das festas e frestas"[3]. Para entender como essa cultura se construiu, vejamos o que diz o autor:

> Toda experiência de diáspora é uma experiência de morte simbólica e de morte física. Quando a gente pensa a diáspora africana para o Rio de Janeiro e é importante lembrar que o Rio de Janeiro é a cidade, na história humana, que desde o Império Romano, mais recebeu pessoas escravizadas. A experiência do cativeiro é uma experiência de morte, física – porque você é talhado para morrer no trabalho –, mas ela também é uma experiência de morte simbólica – porque a rigor a experiência do cativeiro é uma experiência de fragmentação, de dissolução de laços, de morte de traços identitários, de perda de referência, tudo isso. [...] Mas, o que é fascinante em todas as culturas da diáspora é que se a experiência da diáspora é uma experiência de morte, as culturas da diáspora, exatamente por causa disso, são culturas de invenção. Porque você tem que inventar tudo, porque você não morre, então você precisa inventar novos laços e redes de sociabilidade, você precisa reconstruir identidade [...]. A experiência da diáspora é aquela que conseguiu transformar a chibata de bater no couro do corpo, na baqueta de bater no couro do tambor. São experiências de reconstrução da vida (informação verbal)[4].

---

[3] Importante dizer que só me encontrei com as ideias de Simas e outros pensadores cariocas no final da escrita deste livro, mas creio que nossas ideias e interpretações do Brasil e das brasilidades convergem sobremaneira.

[4] Trecho retirado da *Conversa com Luiz Antônio Simas sobre o bairro do Estácio na Casa Comum*, na qual o historiador e escritor dá uma aula sobre o significado do bairro do Estácio de Sá para o Rio de Janeiro e para o Brasil. Nesse vídeo, Simas discorre sobre como a cultura afro-diaspórica influenciou o Rio de Janeiro, em especial, aquela zona central onde está situado o Morro do São Carlos. A aula completa está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rg0W27phAas.

Transvendo Gonzagão[5]

A partir dessas várias observações e análises, passei a enxergar Luiz Gonzaga como uma figura mais complexa, um griô brasileiro que *canta* – não apenas *conta* – histórias, fusionando sua trajetória com a macro-história do Brasil; um sujeito que é ao mesmo tempo filho da cultura diaspórica africana, criado na sabedoria ancestral da reinvenção e da negociação, mas também pai, no sentido de referência na arte de reinventar ou reintegrar fios dispersos da sua cultura rural/sertaneja, que foram mais uma vez esgarçados por outra experiência diaspórica, dessa vez dentro do próprio país. A segunda diáspora a qual me refiro é a diáspora nordestina – um fenômeno de migração em massa que se deu no Brasil a partir dos anos 1940, quando habitantes dos sertões nordestinos se deslocaram em grande quantidade para a região Sul/Sudeste do país em busca de trabalho, o que marcou profundamente a história e a construção da identidade do Brasil no século XX.

Esse processo também foi um processo de morte simbólica. Na cidade grande, de um dia para o outro, essa leva de pessoas teve que aprender um novo jeito de viver: de morar, de comer, de vestir, de rezar, de se locomover e de falar. Foi necessário reinventar-se coletivamente em um espaço que necessitava dos seus braços para o trabalho, mas que era arredio à sua presença e ao seu modo de ser. Retomarei essa questão na terceira seção do capítulo, ao analisar a música "Pau-de-arara".

Gonzaga pode ser lido socialmente como um homem negro, porém sua origem, como a da maioria dos(as) brasileiros(as) pobres, é interracial. A região onde nasceu, os Sertões dos Cariris Novos ou Serra do Araripe, abrigou por longos séculos populações nativas como os kariri, que deram nome a uma vasta superfície que hoje compreende os estados do Ceará e de Pernambuco. Naquela área, durante séculos, indígenas pertencentes ao povo xocó, kariri, pankararu, fulni-ô e outros tantos

[5] O conceito de "transver" é do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014).

guerrearam incessantemente contra os invasores e colonos, em defesa do seu território[6].

Além de pertencer a uma família visivelmente afro-indígena, Luiz Gonzaga é bisneto de português, e sua mãe, assim como e alguns(mas) irmãos(ãs), tem a pele escura e os olhos claros, o que não é incomum no Brasil. Tal característica é vista, até os dias de hoje, nessa sociedade estruturada pelo racismo, como uma vantagem, um valor simbólico. Esse "fortúnio" o sanfoneiro não teve, sendo o mais escuro dos irmãos.

Fora o fato de abrigar a hibridez racial no corpo e na ascendência, Gonzaga carrega marcas de todo um povo recém-saído da escravidão, um sistema de violência que estrutura a sociedade brasileira em seus mais diversos aspectos (Almeida, 2019). Nasce em um território rural/sertanejo, profundamente marcado pelo coronelismo e servilismo, onde a questão agrária apresenta-se como uma das pautas mais latentes nesse país. A concentração de terra nas mãos de poucos proprietários gera a exclusão de uma maioria e a permanência da lógica escravista nas relações de trabalho, o que se dá tanto com as populações afro-brasileiras, quanto com as indígenas (Moreira, 2018).

A partir de fatos que evidenciam um modelo de masculinidade violenta, baseado na virilidade e na honra (Albuquerque Júnior, 2013), o jovem Luiz faz seu primeiro movimento de deslocamento físico, saindo aos 17 anos de idade de Exu rumo à capital do Ceará – Fortaleza. Encontra abrigo no Exército Brasileiro que, por necessitar de braços e corpos descartáveis no sistema da guerra e na "defesa da pátria" – diga-se de passagem, na defesa dos interesses das elites políticas e econômicas do país –, acolhe homens negros, analfabetos e pobres, como Luiz Gonzaga.

Depois de quase uma década nessa instituição, que também lhe trouxe dignidade, chega à cidade mais moderna e badalada do Brasil, a menina dos olhos da nascente nação brasileira: o Rio de Janeiro. Adentra a cidade sem nenhum recurso financeiro, sem referência familiar ou perspectiva que pudesse lhe trazer uma vida melhor; vai morar no lugar

---

[6] Para saber mais sobre os povos originários do Cariri e sua invisibilidade histórica, ver: Oliveira (2016).

reservado aos pretos, pobres e migrantes das urbes brasileiras: o morro, a favela, onde encontra acolhimento e incentivo de pessoas que, como ele, "de dia vende o almoço para de noite garantir o jantar".

No Morro de São Carlos, bairro do Estácio de Sá, nasce seu filho Luiz Gonzaga Júnior, nosso segundo arauto do Brasil. O neto de Exu, que é filho da diáspora sertanejo/nordestina, encarnou no berço do samba, numa comunidade que reunia imigrantes e descendentes de italianos e portugueses (como sua mãe Dina) e descendentes de africanos(as) nascidos(as) no Rio de Janeiro (como sua mãe Odaléia), ou vindos(as) da região Nordeste (como seus dois pais Luiz Gonzaga e Henrique Xavier). Um território de trabalhadores(as) urbanos(as) pobres e criativos(as), onde nascem as primeiras escolas de samba do mundo.

O resto da história o(a) leitor(a) já conhece, fiz questão de repeti-la sinteticamente para afirmar como esses dois personagens simbolizam, em diferentes contextos, a saga dos(as) brasileiros(as) "de baixo", do povo sofrido e resiliente. Esse mosaico que é o Brasil e sua história está muito bem registrado tanto na obra do pai quanto na obra do filho. Ambos falam de um Brasil do povo de dois universos: do Brasil rural/nordestino e do Brasil urbano/carioca, como veremos nas páginas seguintes.

O que ainda quero explorar nesta seção é como o deixar-me guiar pelos personagens trouxe reviravoltas no pensamento sobre estes. Após mergulhar nas fontes disponíveis, que não são poucas, passei a levantar diversas questões a respeito das complexidades presentes na personalidade/comportamento de Luiz Gonzaga, o sanfoneiro que se construiu como um "legítimo" representante do sertão e da tradição e que sempre lidou com muita habilidade com os aparatos da modernidade. Além de conceber sua obra na cidade grande utilizando todos os mecanismos tecnológicos da sua época, até o final da vida sempre demonstrou afinidade com as novidades do ambiente cultural.

Em 1986, por exemplo, subiu em um trio elétrico em pleno carnaval de Salvador, a convite de Gereba e Gilberto Gil, e realizou o primeiro "CarnaForró" do Brasil. Apesar de ter hesitado um pouco no início, pois o carnaval de Salvador é uma das festas mais agitadas do mundo, repetiu o feito nos anos de 1987 e 1988. Sua participação nesse evento foi muito

bem recebida pela turma jovem. Em depoimento, expressou Gereba: "Seu Luiz gostou tanto de tocar no trio *CARNAFORRÓ* que voltou nos carnavais de 1987 e 1988, só não cantou pra gente em 1989 porque, como diz Capinan: 'foi chamado pra tocar no céu, na fogueira de Deus, pra alegrar a imensidão'"[7]. Para um pensamento retilíneo e para quem conhece de perto o carnaval da Bahia, essa é uma cena bastante inusitadas[8].

A partir de episódios como esses, fui entendendo que seu Luiz lidava muito bem com os aparatos da modernidade, com os códigos de um mercado cultural e radiofônico em ascensão, o qual ele próprio ajudou a construir, sendo um dos pioneiros em muitas atividades propostas por esses ambientes. Podemos dizer que Luiz Gonzaga foi talvez o primeiro "garoto-propaganda" do Brasil, que divulgou diferentes marcas e produtos em diversos meios de comunicação. A própria composição do figurino concebida por ele demonstra a disposição para uma estética fusionada, misturando elementos do mundo rural e urbano sem ver contradição nisso.

Vestia uma roupa de couro representando dois personagens rurais/nordestinos: o vaqueiro e o cangaceiro – vista pelos citadinos como algo cafona ou arcaico –, e usava óculos Ray-Ban – visto na época pelos sertanejos como algo ostentatório e exibido. Contraditório? Talvez para uma visão dualista. O Rei do Baião foi também o "rei da fusão", sem criar confusão; brincou com a semiótica sem nunca ter lido Saussure ou Pierce.

Essas e outras tantas atitudes "descoladas" ou fora de um padrão bem-comportado, além de todas as ações de desobediência já citadas no primeiro capítulo, a exemplo do afronte ao coronel Raimundo (padrasto de Nazarena) na feira de Exu, do uso voz/canto na Rádio Nacional, quando era contratado apenas como instrumentista etc., levou-me a compreender que as rotulações limitam os sujeitos. Esperar de uma pessoa com o histórico de Luiz Gonzaga atitudes mais subversivas do

---

[7] Depoimento de Gereba na matéria do *Overmundo* intitulada: "Luiz Gonzaga é cem: homenagem de Gilberto Gil". Ver em: http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-de-gilberto-gil.

[8] Seu Luiz também gravou em 1985, junto ao trio "Armadinho, Dodô e Osmar", a canção: "Instrumento bom", que homenageia o sanfoneiro e a sanfona, no LP *Armandinho e Trio Elétrico Dodô e Osmar*.

que as realizadas por ele durante sua existência demonstrou que minha (ou nossa) visão sobre os sentidos de rebeldia e resistência era limitada ou excessivamente influenciada por linhas de pensamento marxista eurocentrada.

Por isso a necessidade do conceito brasileiro de *estratégia gingada* para tentar captar as sutilezas ou, melhor dizendo, outras lógicas de atuação na lida com a vida, um conceito construído na fusão entre cosmogonias distintas para analisar comportamentos e práticas a partir de contextos específicos. As atitudes de insurgência apontadas na trajetória de Luiz Gonzaga e aqui nomeadas de *estratégias gingadas* não são lidas como singularidades desse personagem, mas como tecnologias ancestrais praticadas por uma enorme gama de brasileiros(as) oriundos(as) de uma classe social desprivilegiada que atuam com lógicas instituintes diversas para garantir a sobrevivência e a inclusão na nação.

Possivelmente para ser aceito e incluído na sociedade dos homens brancos "de bem" e de bens, o sanfoneiro de Exu se construiu publicamente como um homem obediente e até mesmo (aparentemente) resignado, porém, suas práticas no percurso rumo ao sucesso demonstram uma capacidade fabulosa de tramar, gingar e driblar todo e qualquer opositor que tentou ofuscar sua luz e seu projeto. Fez isso com maestria e discrição, relativizou a ideia de verdade e, como dizemos no interior do Brasil, aprendeu a "comer o mingau quente pelas beiradas", subvertendo ordens sem bater de frente. É esse saber que tem origem ancestral nos povos de tradição oral e corporal que nominei de *estratégia gingada*.

A atuação "mandingada" de Gonzaga influenciou um grande número de artistas que veio depois dele e que, em um contexto mais possível de expressão de rebeldia, trouxe outras gramáticas para a ação e a resistência. Esse tipo de insubmissão travestida de obediência a historiadora Vânia Vasconcelos (2019) chamou de *rebeldias possíveis*, em seus estudos sobre comportamentos femininos no sertão baiano.

Transvendo Gonzaguinha

Em relação a Gonzaguinha, compreendi que, de fato, o artista atuou como um rebelde assumido por toda vida e em nenhum momento

minimizo a coragem e a necessária forma de expressão artística que caracteriza grande parte da sua obra no enfrentamento a situações de extrema adversidade, como a ditadura militar no Brasil. Analiso, porém, que a diferença na forma de atuação do artista, que agia quase sempre de maneira mais assertiva e contundente, deve-se a diversos fatores relacionados com o percurso de vida e formação do músico, em uma conjuntura menos desfavorável, se comparada com a circunstâncias vividas pelo pai.

Ainda que a experiência com a pobreza material e com a ausência dos pais biológicos na infância tenha deixado marcas na história de vida de Gonzaguinha, o artista, ainda no processo de formação da personalidade, teve acesso direto a dois universos bastante diferentes e até mesmo conflitantes entre si: o "planeta favela", onde nasceu e cresceu – o morro, a comunidade, a quebrada –, um espaço complexo, multifacetado e engenhoso, e os espaços da educação formal que lhe permitiram o contato com pessoas de outras realidades e classes sociais e uma inserção no mundo das letras, possibilitando um alargamento da sua visão de mundo. Esses dois ambientes trouxeram-lhe conteúdos e oportunidades distintas e muito ricas, que são reveladas na diversificada e densa produção musical.

O acesso à universidade – promovido pela insistência e custeio do pai – possibilitou um olhar mais crítico sobre os efeitos do capitalismo na vida do "proletariado", do povo da favela, do qual ele fazia parte, assim como resultou em conflitos políticos mais severos com o pai, um admirador dos militares. Também o fato de estar inserido em coletivos libertários e de confronto com o Estado autoritário – a exemplo do Getai e MAU – encorajou a afirmação de um artista insubmisso, politizado e indignado, que não negociava suas convicções.

Importante pensar que Gonzaguinha fez parte de uma geração de artistas que, mesmo crítica ao papel do mercado cultural, se beneficiou dele, tendo em vista que o principal público consumidor da "arte engajada" era a juventude universitária da classe média, que frequentava os festivais musicais e consumia música "de protesto". Assim como Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e outros(as), que mesmo diferentes entre si na forma e no conteúdo, faziam parte de um seleto grupo

da chamada "MPB" dos anos 1960/70, Gonzaguinha tornou-se um dos cantores e compositores preferidos dessa geração. Tanto é que sua presença no imaginário nacional está mais relacionada à produção marcada pela interferência da censura do que pelas canções românticas que estouraram na mídia nacional na voz de cantoras como Maria Bethânia e Simone, no final dos anos 1970.

A sigla MPB – Música Popular Brasileira –, que se tornou muito mais do que sugere as iniciais, é utilizada na contemporaneidade também como um conceito e um gênero. Em linhas gerais, até a década de 1960, a música popular do Brasil podia se referir a qualquer canção brasileira, com letra e melodia que, através do rádio, tornava-se conhecida e popular. Visando se diferenciar da ideia pejorativa de música folclórica ou "popularesca" – consumida em décadas anteriores –, e buscando afirmar-se politicamente no sentido de valorizar uma produção nacional "de qualidade", frente à "invasão cultural" norte-americana, os críticos de arte e a indústria fonográfica investem na promoção e divulgação de canções feitas em português, por artistas brasileiros, que agradavam a juventude universitária engajada.

Desse modo, e percebendo o campo fértil de consumo desse grupo/geração, aos poucos, a sigla MPB vai se transformando em um gênero musical, no qual cabiam cantores como: Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Elis Regina, Gonzaguinha, Belchior, Taiguara, entre outros(as) (Sandroni, 2006; Napolitano, 2010).

Ainda sobre o contexto de vida e a forma de atuação de Gonzaguinha, no que se refere às insubmissões, acredito que o fato de ser filho do Rei do Baião, mesmo evitando o usufruto desse privilégio em benefício da sua carreira, trazia para o artista, ainda que inconscientemente, um crédito ou um menor desconforto no enfrentamento mais direto ao furor dos governos ditatoriais. Não se sabe ao certo porque, mas diferentemente de outros(as) artistas também considerados(as) subversivos(as), Gonzaguinha nunca foi preso – com exceção do curto episódio do grupo de teatro em Sergipe – nem foi obrigado a exilar-se, mesmo sendo um dos compositores mais censurados e intimados pela polícia.

Mas se Gonzaguinha percorreu uma trilha menos desfavorável que o pai e parece ter outro *modus operandi* na relação com o mundo, onde estaria então o uso das *estratégias gingadas* por ele? Essa questão ruminou por um tempo minhas reflexões sobre o artista e mais uma vez percebi que o método comparativo, nesse caso com o pai, não me traria respostas substanciais, pois apesar de ambos terem convivido com a escassez econômica na infância/adolescência, suas histórias de vida são bastante diferentes.

Foi então que me dispus a seguir também com mais minudência os passos de Luizinho. Nessa perscrutação, fui entendendo essa personagem como um outro brasileiro que traz no corpo miscigenado e na mente inquieta a síntese de um Brasil que é filho da diáspora africana e da diáspora sertanejo-nordestina. Podemos dizer que Gonzaguinha pertence à terceira geração do Brasil pós-escravidão e, por ser um neto dileto de Exu, me conduziu na pesquisa pelos becos e vielas do Morro de São Carlos, no Estácio, e, então, um outro labirinto brasileiro se abriu na investigação.

Para compreender como as *estratégias gingadas* foram acionadas por Gonzaguinha, me ative às narrativas da infância e da juventude do artista, marcadas por experiências de liberdade, molecagem e inventividade, mas também de vulnerabilidade e sofrimento. Narrativas atravessadas pela influência dos vários pais e mães que a vida lhe deu e que, com suas ciências e modos de existir, ensinaram ao menino o que é "reexistência". Em um exercício constante de jogo de cintura, ele conta que morou em casas minúsculas, com muita gente e poucos recursos, e ainda assim conseguia jogar bola na sala. O subir e descer o morro em tempos de carnaval lhe mostrou a grandeza que é o povo desse país que, em meio a tanta escassez e exclusão, reinventa a vida através da arte, da música, do batuque. Quem já assistiu a um desfile de escola de samba, mesmo pela televisão, sabe do que estou falando.

Nesse "planeta favela" conviveu com muitos mestres(as) do samba, como seu pai Baiano do Violão e Pafúncio, que ensinou Gonzaguinha a gingar, a colocar "a perna no mundo" sempre que necessário e a se entender como um operário da música, mesmo quando se tornou famoso, celebridade. Sem dúvidas, o morro foi uma das maiores escolas

do compositor, e isso o diferenciou da "turma da MPB", formada, em sua grande maioria, por pessoas brancas de classe média que, apesar de estarem imbuídas por um sentimento de valorização e aproximação da cultura popular brasileira, estimulado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE) e por outros movimentos de juventude, falavam de um lugar estranho a essa realidade.

Gonzaguinha falava de dentro, do vivido e do pensado, do visto e do ouvido, não romantizou a pobreza, pelo contrário, denunciou suas mazelas, mas também manifestou a grandeza da luta e a beleza das práticas comunitárias presentes no morro. Por tudo isso, seus colegas de profissão e a grande mídia o respeitavam e admiravam.

A dialética do cotidiano das favelas brasileiras não é algo simples de compreender. Importante dizer que esse complexo espaço produtor de saberes brasileiros, a partir do qual a produção musical de Gonzaguinha se ergueu e se nutriu, não me é familiar como o espaço rural de onde saiu Gonzagão. Para tentar compreender a cosmovisão, ainda mais *mestizada* e por isso sofisticada, que brota das favelas cariocas, é necessário um exercício de desprendimento do vivido e uma imersão imaginativa na realidade do(a) outro(a), lembrando que além do espaço físico, neste estudo, fazemos o exercício também de deslocamento temporal.

É evidente que o morro dos anos 1950 é bem diferente do morro de hoje, assim como o espaço rural da infância de Gonzagão era muito diferente do espaço rural conectado de hoje. Apesar disso, ambos permanecem na narrativa midiática e do Estado como espaços da "alteridade" do Brasil hegemônico institucional.

Para chegar mais perto desse arcabouço de saberes negados onde cresceu Gonzaguinha, em 2018, na companhia de amigos(as) que transitam pelas "quebradas"[9], subi o morro pela primeira vez e, apesar de ver de perto a urbanidade enviesada, a arquitetura improvisada e a belíssima vista da cidade do Rio de Janeiro – características físicas das favelas

[9] Subi o Morro da Babilônia na companhia dos(as) amigos(as) e professores(as) Edinélia Oliveira e Ary Pimentel. Na Babilônia, o professor e escritor tem uma casa onde realiza a confecção de livros de sua autoria e de outros autores, pela técnica de edição cartonera. Sua editora se chama Ganesha.

de morro –, compreender a dinâmica do seu cotidiano e as peculiaridades de cada favela requer muito mais investigação e vivência, o que não foi possível de realizar por causa da pandemia.

Desse modo, além das narrativas e obra de Gonzaguinha que retratam esse universo, bebi em fontes escritas, acadêmicas e não acadêmicas e audiovisuais sobre as favelas do Rio[10], que me ajudaram a entender melhor aspectos formadores de uma brasilidade urbana e popular, transpostas em *standards* fragmentados para o grande público, como é o caso do carnaval e das escolas de samba.

Mesmo sabendo das probabilidades de equívocos e inexatidões, assumi o risco filosófico de apresentar mais uma interpretação do Brasil, que bebe de outros(as) tantos(as) intérpretes do mundo acadêmico e não acadêmico, estando especialmente fundamentada pelo guiar conduzida pelos sujeitos centrais da pesquisa: Gonzagão e Gonzaguinha.

A complexidade e a estética própria das favelas cariocas foram estudadas, por exemplo, pela arquiteta Paola Berenstein Jaques – que, em 2001, publicou o livro *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* – a partir de sua inquietação, já na graduação, com o "confronto cotidiano entre a racionalidade rígida da arquitetura erudita da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU da UFRJ) e a espontaneidade original da autoconstrução popular" (Jaques, 2001, p. 9), espaços físicos vizinhos.

O resultado da sua pesquisa me ajudou a compreender o impacto e a potência da estética da favela no pensamento de artistas como Hélio Oiticica, além dos modernistas paulistas que vieram antes dele, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil e de tantos(as) outros(as) artistas e intelectuais que flertaram abertamente com esse espaço para compreender mais profundamente essa nação. Segundo Jaques (2001), assim como Hélio Oiticica, essas personalidades nascidas no seio das elites urbanas mudaram a

---

[10] Refiro-me ao livro *A estética da ginga* de Paola Jaques; a textos e livros de Ney Lopes, Antônio Simas, Mário Brum, Ananya Roy; à exposição *O samba do Rio: resistência e reinvenção*, no Museu de Arte do Rio (MAR); aos filmes *Cidade de Deus*, *5 vezes favela*, ônibus 174 etc.

perspectiva sobre esse espaço temido e negado pela cultura erudita e, consequentemente, sobre o Brasil.

Importa dizer que a experiência de Oiticica se diferencia dos(as) demais, visto que, depois de descobrir o Morro da Mangueira, o artista deu um giro de 180 graus na sua produção artística, passando a frequentar assiduamente a favela, onde aprendeu a sambar e tornou-se passista da escola de *samba Estação Primeira de Mangueira*. "[...] O artista sai de seu mundo intelectualizado e burguês para descobrir um outro bem popular; na embriaguez da descoberta através do samba encontra nova lucidez, a lucidez da imanência" (Jaques, 2001, p. 73). Segundo a autora, o próprio Hélio fala desse processo de "desintelectualização", que há muito buscava para sua arte como ritual de passagem, atravessamento, iniciação a outra linguagem antes desconhecida para ele. Fico a pensar como essa *estética cosmos* da favela que a autora tão bem definiu como "estética da ginga", e que tanto inebriou artistas e intelectuais estranhos a ela, estava impregnada no ser e na obra de Gonzaguinha, mas com um olhar de dentro e que também é de fora.

A partir de tudo o que foi dito sobre o morro/favela, penso que as *estratégias gingadas* estão no próprio corpo-memória de Gonzaguinha, um corpo que se desloca para outras experiências e territórios e consegue olhar de fora para o seu lugar de origem. A perspectiva de mundo movente e criteriosa do músico está expressa na sua obra e atuação estética que é memória, política, riso, utopia, dor existencial, caminhos de autonomia frente ao mercado, coerência com suas crenças políticas (gestão da carreira no formato de cooperativa com os músicos com quem trabalhava).

O neto de Exu foi apelidado por Airton Vieira, autor do livro *Você conhece esse moleque de cara Gonzaga*, de "carinhosamente agressivo", um adjetivo aparentemente inconciliável, um aparente paradoxo. Na concepção cartesiana de mundo, esse tipo de personalidade pode ser lida como incoerente, palavra que não combina com a nossa personagem. A coerência é uma das mais fortes marcas desse artista que, mesmo com muitas mudanças no seu percurso de vida e versatilidade na obra,

manteve-se firme em suas convicções e crenças do início ao fim da carreira, que se deu com sua morte inesperada.

Por fim, posso afirmar que a *estratégia gingada* é acionada especialmente por Gonzaguinha no drible à censura, durante o regime militar. Como foi dito no primeiro capítulo, o artista esteve entre os compositores mais perseguidos pelos órgãos de censura do governo militar, tendo em média 70% de suas músicas vetadas. Além das canções, os discursos nos *shows* também foram alvo de perseguição, fato que levou ao cancelamento e proibição de inúmeras apresentações públicas e apreensão de LPs. Ainda assim, conseguiu, até o fim da vida, gravar todas as canções que desejou, esperando o momento certo para fazê-lo.

Em sua *obra gingada*, a acidez e indignação caminharam lado a lado com o riso, a chacota, a leveza e a utopia. Além da abrangência temática das suas composições, os ritmos pelos quais as letras ganharam materialidade vão do samba (muito samba), ao bolero, ao baião, ao *pop rock* etc., revelando que a aparente imagem séria e quase zangada de Gonzaguinha divulgada pela grande mídia não condiz com o imaginário lúdico e sensível do artista.

Decerto, a construção dessa imagem "cara fechada" foi produzida pelo próprio como uma defesa para as suas fragilidades pessoais, para uma certa timidez revelada em alguns depoimentos e mais especialmente para uma postura de oposição direta e não conivente com os abusos de autoridade dos governos militares, que não mediram consequências para manter-se no poder.

Para finalizar esta seção, afirmo que o que aproxima as obras reveladoras de difusas brasilidades e a atuação gingada do Gonzaga pai e do Gonzaga filho são a origem popular e a opção pelo *dizer de si*. Ainda que saídos de dois dos mais temidos e abandonados territórios, vistos como os maiores problemas do Brasil, o sertão/Nordeste e o morro/favela, assumem a *dizibilidade* e *visibilidade* de elementos que os constituem enquanto pessoas/trajetória e que ao mesmo tempo os identificam como representantes dessas brasilidades subjugadas. Forjados pela cultura de tradição oral e da ginga, proclamam um Brasil que se sustenta pelo

aparente paradoxo da "fé na festa", ou seria "festa na fé"[11]? Entre dores e alegrias, expressam outras narrativas de brasis, denunciando as faltas e as feridas coloniais e anunciando a abundância, a potência e as gingas ancestrais.

As canções que retratam as histórias individuais ou coletivas dos Gonzagas ecoaram por diferentes ritmos aos ouvidos de toda a nação, encorajaram outras formas de ser e de estar no mundo.

"EU APENAS QUERIA QUE VOCÊ SOUBESSE" – MÚSICAS AUTOBIOGRÁFICAS DO REI DO BAIÃO E DO MOLEQUE DO MORRO

Muitas são as disparidades entre Gonzagão e seu filho Gonzaguinha, podendo citar, por exemplo, o estilo musical, o lugar e período de nascimento, a aparência física, as opções políticas etc. Mas, entre algumas similitudes encontradas ao longo deste livro, gostaria de destacar aqui o gosto ou a opção por pautar em suas obras as suas histórias de vida.

Gonzaguinha é conhecido como o cantor que mais derramou suas angústias, processos de busca pessoal, fases de aflição ou calmaria, inquietações, dores e alegrias em sua obra, de forma ainda mais transparente que o pai. Apesar de ter uma obra considerada autobiográfica, Gonzaga Júnior consegue transpor nas canções sentimentos de diferentes coletivos, especialmente de uma juventude que viveu com intensidade os "anos de chumbo" no Brasil.

Luiz Gonzaga, por sua vez, em uma vasta obra, aborda de forma incessante temáticas que giram em torno da ideia de sertão/Nordeste, posto que ele foi um dos principais inventores ou difusores de uma concepção dessa região, tratou da seca, das festas, da saudade, da sensualidade da cabocla sertaneja, da migração, da relação com a natureza, das injustiças e do amor, como afirmou Câmara Cascudo: "ele é o Sertão". O que o diferencia de outros músicos que tematizam o sertão é justamente uma produção narrativa que explora as memórias lúdicas, afetivas

[11] Música de Gilberto Gil que dá nome ao álbum *Fé na festa*, lançado em 2010.

e sofridas do seu percurso de vida. Em seu repertório, encontramos histórias sobre o pai Januário, a mãe Santana, o seu pé de serra (o Exu), o estado de Pernambuco, a chegada ao Rio de Janeiro, seus amores e amigos. Ainda assim, conseguiu mobilizar um público amplo que se identifica com essas histórias.

No período auge do sucesso, o seu público principal estava mais concentrado nas periferias das grandes cidades, onde residiam os(as) migrantes nordestinos(as) e seus(uas) descendentes – empregadas domésticas, trabalhadores da construção civil, vendedores ambulantes, porteiros de prédio etc., pessoas que foram atravessadas por uma experiência diaspórica sofrida e que encontraram no rádio uma personagem que trazia prestígio à sua origem geográfica e alegria à sua existência.

Justamente pela autobiografia ser uma marca na obra dos dois artistas, não foi fácil selecionar apenas uma música autobiográfica de cada um. As duas peças escolhidas – "Respeita Januário", de Luiz Gonzaga, e "Com a perna no mundo", de Gonzaguinha – trazem um enredo muito próximo, pois tratam de fatos vivenciados na juventude do pai e do filho. Ambos se colocam na narrativa a partir de um lugar de filho quando, em uma idade muito próxima, fazem movimentos de saída e/ou de retorno à casa dos pais. Vejamos as canções!

"Quando eu voltei lá no sertão"

A música autobiográfica de Luiz Gonzaga que será analisada a seguir é o baião "Respeita Januário", composta pelo próprio Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira. Foi gravada pela primeira vez em 1950[12], sendo regravada por artistas da atualidade como Elba Ramalho, Gilberto Gil, Lenine, Fagner, entre outros, tornando-se uma canção muito conhecida e tocada até nos dias de hoje. Em linhas gerais, retrata a volta do artista ao sertão do Araripe, 16 anos depois de partir às escondidas da casa dos pais.

---

[12] A música foi gravada a primeira vez em 1950 sem a narrativa introdutória; em 1952, é regravada contendo a contação da história, ambas gravadas pela RCA – Victor em discos de 78 RPM. Em 1979, é novamente regravada no LP *Eu e meu pai*, também pela RCA. Essa última versão é a que será apresentada neste capítulo.

Antes de apresentar a letra, farei duas observações importantes para o(a) leitor(a): a primeira é um convite à audição da peça, visto que especialmente essa canção traz uma das características mais singulares do cantor, a contação de "causo" [13], seguida da canção. Essa é uma marca estética inconfundível de Luiz Gonzaga, aprendida numa infância cercada por mestres(as) da cultura de tradição oral, emboladores, repentistas, cordelistas e outras tantas pessoas que, mesmo não estando vinculadas à produção artística, têm como prática cotidiana contar histórias. Também seu segundo grande parceiro, Zé Dantas, era um exímio contador de histórias e estimulou a inclusão dessa prática na performance de Luiz Gonzaga.

A narrativa introdutória de "Respeita Januário" é repleta de prosopopeias, exclamações, risos e espantos, emoções ativadas pela escuta ou pelo olhar, não tendo o mesmo efeito da leitura; por isso, indico na nota de rodapé duas possibilidades de contato com a peça. Apenas advirto que ambas as opções não seguem exatamente o enredo descrito a seguir, visto que, na oralidade, a memória é ativada de diferentes formas (Pollak, 1992), e como diz o dito popular: "quem conta um conto, aumenta um ponto" – o que faz o admirador de Gonzaga escutar inúmeras vezes a mesma história e não se cansar da repetição, pois, a cada vez que ela é contada, aparecem novos elementos.

A primeira sugestão é uma gravação da canção ao vivo[14] – contendo sete minutos de narrativa –, bem mais extensa que a gravação em estúdio transcrita a seguir; por isso mesmo foi a versão escolhida aqui. A segunda opção é um vídeo em que a performance corporal/visual está

---

[13] A contação de causo é uma das modalidades de narrativa oral mais comuns nas sociedades africanas e indígenas. Nos sertões do Brasil, até os dias de hoje está muito presente nas rodas de fogueira e nas atividades de trabalho coletivo, assim como nas performances de artistas populares e cantadores, sendo um importante meio de preservação de manifestações culturais e um valioso instrumento de comunicação (Durães, 2011).

[14] A primeira opção compõe o LP gravado ao vivo: *Luiz Gonzaga volta pra curtir* (RCA), em *show* realizado em 1972, no teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, promovido e dirigido por Capinam e Jorge Salomão, com o apoio de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=bjBDWkYw0YE&list=PLNzWZyQn9bCd6QqUIzzoge5bd-fTkPLsC&index=9. A canção "Respeita Januário" está no 2'48 min do *link*.

em cena[15], porém nessa apresentação o músico inicia cantando e só em seguida narra a história e volta a cantar.

A segunda observação que faço é que, na história transcrita, aparece uma série de expressões muito próprias da região do Exu e de um determinado tempo, o que pode gerar dúvidas no ouvinte. Por conta disso, utilizarei notas de rodapé para algumas dessas expressões. Por se tratar de uma transcrição, grafei as palavras em um padrão não convencional da língua portuguesa, mecanismo que era utilizado pelos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, possivelmente como estratégia de aproximação com um público pouco letrado. O texto apresentado foi transcrito da gravação presente no disco *Eu e meu pai*, de 1979, feita em estúdio, portanto, uma versão ensaiada para caber no tempo da música/gravação. Ainda assim, traz toda a graça e criatividade do *cantador* de histórias. Vejamos:

> Esse negócio de matar gente no sertão já foi trabaio mais maneiro, menos pra eu, quis matar um home, me lasquei, levei uma surra tão danada, uma surra caprichada por meu pai e minha mãe, que arribei de casa. Dezoito anos incompleto, 1930, ingressei nas forças[16], revolução como o diabo, tiro como o diabo, nunca dei nenhum, eu queria ser era artista, ah ah ih... ingressei na RCA, onde estou até hoje graças a Deus. Aí eu já era artista, artista do Nordeste, meu sonho...
>
> Comecei a sentir saudade de casa, home, pelo cartaz[17] que eu tenho, eu acho que já dá pra voltar. Eu quero dar uma surpresa danada a meu pai, a surpresa vai ser tão grande que ele nunca mais vai esquecer na vida dele... Regressei... Cheguei em casa de madrugada, tô ali, naquela madrugada sertaneja, frente a frente com a minha casa, chamei: – Ô de casa, [ninguém responde] ô de casa [ninguém responde], me lembrei do prefixo[18]: louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.

---

15 A segunda opção está disponível em vídeo no programa *Luiz Gonzaga Especial*, transmitido pela TV Record, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PgSAp-dNAJE.

16 Exército Brasileiro, Forças Armadas.

17 Forma popular de se referir à fama.

18 Espécie de senha sertaneja que significa que quem chega é de paz.

[imita a voz do sr. Januário, que responde] – Para sempre seja Deus louvado!

– É seu Januário?

– Sim, senhô,

– Tô vindo do Rio de Janeiro, seu Januário, trago um recado pro senhor, é do fio do senhô, mandou até uma coisinha pra lhe entregar.

Tô morrendo de sede, quando vim de lá traga um copo de água pra mim, copo não, traga mesmo é um cofo[19].

Ahai! Fiquei olhando pela greta da janela, aí vi o véio acender o candeeiro[20], escutei o timbungado do caneco no fundo do pote, no fundo do pote, lá no fundo: 'tibungo', ha ha, lá vem o véio pelo corredor. Caneco numa mão, o candeeiro na outra, chegou mesmo na janela que eu tava. Arriou o cofo d'água no batente da janela, tirou a tramela[21], abriu a janela em cima de mim... Aí eu senti o cheiro dele, aquele, aquele cheiro antigo, aquele cheiro meu, haaa, ele encandiou-se, levantou o candeeiro acima da cabeça, me interrogou:

– Quem é o senhô?

– Luiz Gonzaga, seu filho.

– Isso é hora de você chegar em casa? Seu coooooorno. Santana, Gonzaga chegou! Viva a Deus...

A meninada: 'êeeeee!'. Menino como o diabo, irmão que eu não conhecia, haha, aí ninguém dormiu mais. De manhã cedo, a casa já tava cheia de gente. Aí eu digo, agora eu vou fazer bonito, vou cantar pra esse povo. Desembanhei[22] a san-

---

19 Pequeno vasilhame para colocar água.

20 Utensílio utilizado para iluminar o espaço, muito comum em casas onde não havia energia elétrica.

21 Utensílio artesanal de madeira utilizado para fechar portas e janelas pelo lado de dentro.

22 Retirou a sanfona da capa de proteção.

fona e mandei brasa. Quando eu pensei que tava agradando, Raimundo Jacó gritou lá do meio povo:

– Luiz, respeita Januário, moleque! Hahaaaaa...

[Começa a música]

Quando eu voltei lá no sertão
Eu quis mangar[23] *de Januário*
Com meu fole prateado
Só de baixo, cento e vinte, botão preto bem juntinho
Como nêgo empareado
Mas antes de fazer bonito de passagem por Granito
Foram logo me dizendo:
'De Taboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!'
E foi aí que me falou meio zangado o véi Jacó:
Luiz, respeita Januário
Luiz, respeita Januário
Luiz, tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso
E com ele ninguém vai, Luiz
Respeita os oito baixo do teu pai!
Respeita os oito baixo do teu pai!

A música "Respeita Januário" retrata um episódio muito importante na vida de Luiz Gonzaga, o momento em que, depois de 16 anos vivendo longe da casa dos pais e já famoso, volta à terra natal, mais especificamente, à casa da família de onde saiu às escondidas, magoado e envergonhado.

Após um mergulho mais apurado nas fontes e no cruzamento de informações sobre a vida e a obra de Luiz Gonzaga, encontrei um fato curioso sobre o regresso do sanfoneiro ao Araripe e que até o momento não foi tratado com ênfase por nenhum(a) dos(as) estudiosos(as) do músico no Brasil. Na versão oficial sobre seu retorno ao Exu e à casa dos pais em

[23] Termo utilizado para se referir a pirraçar, rir do outro, desafiar.

1946, Luiz Gonzaga propaga certeira e repetidamente que o motivo principal da sua volta seria a saudade de casa, do pai, o desejo de ver a família, os amigos e de conhecer os irmãos que nasceram depois da sua partida.

Segundo relata em diversas versões da música "Respeita Januário", além da saudade do Exu, a decisão partiu da percepção de que, como todo retirante nordestino sonha, já havia "vencido na vida". No seu caso, além de encontrar-se com a vida financeira estável, já era famoso, o que não é pouca coisa para um jovem nascido naquelas plagas. Ainda não era conhecido como o Rei do Baião, mas já fazia sucesso como instrumentista e havia iniciado a experiência como cantor. Era presença confirmada no *cast* da Rádio Nacional, com audiência por todo o Brasil e também aparecia com frequência em revistas e jornais do Rio de Janeiro, que circulavam pelo Brasil e acabavam parando nas mãos dos familiares e moradores de Exu.

A versão divulgada por Gonzaga, como vimos, é a de que ele havia arquitetado minuciosamente um plano para sua volta acontecer como uma grande surpresa para a família, e como diz: "eu quero dar uma surpresa danada a meu pai, a surpresa vai ser tão grande que ele nunca mais vai esquecer na vida dele". Por isso, chegara na antiga casa, no povoado do Araripe, propositalmente à meia-noite e o resto da história o(a) leitor(a) já conhece... Essa versão do fato é muito conhecida de todos os amantes da sua obra, eu diria até que é a versão oficial do acontecimento, estando materializada no já citado filme *Gonzagas, de pai para filho* e registrada em diversos outros "documentos" sobre o Rei – documentários, especiais televisivos e radiofônicos –, estando descrita também na maioria das obras escritas sobre o sanfoneiro.

Acontece que em duas das principais obras biográficas de Gonzaga, que considero as mais aprofundadas/qualificadas, a saber *O sanfoneiro do Riacho da Brígida* (1978), de Sinval Sá, e *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (2012), de Dominique Dreyfus (já comentadas na introdução), aparecem outras versões, tanto em relação aos sentimentos de Luiz sobre a saída de Exu, quanto ao seu retorno. Importante mencionar que ambas as obras são escritas a partir de conversas/entrevistas com

o próprio Luiz Gonzaga e, no caso de Dreyfus, conversas também com pessoas próximas ao artista.

Em Sá (1978), aparecem sentimentos mais vívidos de Gonzaga em relação à intenção de não apenas afrontar, mas de matar o sr. Raimundo Delgado, padrasto de Nazarena – a menina branca de classe média com quem Gonzaga desejou casar –, que, ao se colocar contrário ao namoro, havia destratado o jovem na sua ausência, chamando-o de "sujeitinho" e "tocadorzinho sem futuro". Esse tipo de conduta, para um código masculino do sertão da época, era considerado uma grande ofensa.

Também são trazidos sentimentos profundos de mágoa, raiva, decepção e humilhação sofridas pelo jovem, quando do episódio da surra que levou da sua mãe aos 17 anos de idade. Sobre a humilhação sentida, Luiz Gonzaga expressa frases como: "[...] eu não ia ter cara de enfrentar mais ninguém" (em Exu); e sobre a ideia de fugir: "[...] Santana não ia se incomodar. E que sentisse, que chorasse. Isso me dava até uma certa satisfação. Era uma espécie de vingança" (Sá, 1978, p. 64).

Tais revelações desaparecem completamente da narrativa do cantor, que mais tarde opta por fazer uma leitura menos dramática e mais engraçada do episódio. Além da aptidão para reinventar a vida e reinventar sua história, o músico certamente compreendeu que essa fuga penosa o levou a outros rumos, muito mais desafiadores e grandiosos.

Os depoimentos presentes em Sá vêm ao encontro da versão sobre o retorno a Exu que nos é apresentada por Dominique Dreyfus (2012). Nas palavras da autora, Gonzaga não pretendia voltar ao Exu tão cedo; em cartas enviadas à mãe prometia que iria, mas sempre adiava. Não esquecera da família, mês a mês enviava-lhes dinheiro e cartas que cumpriam uma dupla função: ajudava no sustento da família numerosa e acalentava o coração de Santana, por onde passavam sentimentos de arrependimento. Ao perceber que o filho não cumpriria o prometido do retorno, Santana decidiu ir ao Rio de Janeiro buscá-lo e, na companhia da filha mais velha Geni, partiu em um cruzeiro que em 17 dias chegou à capital.

Feitas as pazes então, Luiz Gonzaga organiza a volta da mãe e da irmã de navio e realiza sua primeira viagem de avião (sua mãe não se sente confortável com a ideia de viajar de avião). Antes de viajar, deixa

o repertório de carnaval gravado para o ano seguinte (1947). A autora faz uma ressalva: "o Rei do Baião também alimentava a grande festa brasileira com suas marchas e seus frevos sanfonados" (Dreyfus, 2012, p. 113). Tira férias e pousa na cidade de Petrolina (Pernambuco), onde encontra a mãe e a irmã e juntos seguem, de caminhão, para o Exu e de lá para o povoado do Araripe, onde morava a família.

Confirmando essa versão e acrescentando detalhes e informações importantes, Francisca, "Chiquinha Gonzaga", como ficou conhecida, conta no documentário *O milagre de Santa Luzia* que antes da ida de dona Santana ao Rio de Janeiro, Geni havia ido sozinha um ano antes, para verificar como Gonzaga estava e convencê-lo a visitar seus pais em Exu. Como o músico não se sensibilizou com o convite da irmã, a mãe decidiu ir, ela mesma, buscá-lo[24].

Ao contrário da surpresa na calada da noite, tão belamente narrada pelo artista, sua família e vizinhos o esperavam com muita alegria, ansiedade e preparativos para uma grande festa, que segundo Chiquinha durou 12 dias ininterruptos. Em um comovente depoimento dado a Dominique Dreyfus, a irmã mais nova do sanfoneiro, Socorro, que tinha dois anos de idade quando Gonzaga se foi do Araripe e 19 anos ao revê-lo, conta numa passagem muito emocionante a explosão de emoções vivida por elas, as irmãs, quando da volta do irmão ao seu torrão natal:

> Era a maior alegria do mundo, pois nós ia conhecer o irmão mais velho que eu e Aloísio não conhecia. Aí foi uma festa medonha: pintamos a casa, limpamos tudo. *Com as vizinhas, matamos galinhas*, perus, porco, pra preparar a festa pra Gonzaga. Aí daqui a pouco chegou a notícia que Gonzaga já estava no Exu com mãe e Geni. Aí foi uma loucura danada. Tinha um caminhão que estava carregado de fibra de caroá, e eu corri pra ver o dono, seu Clóvis, e pedi pra ele mandar o moço

[24] O documentário *O milagre de Santa Luzia* foi produzido pela Miração Filmes e dirigido por Sérgio Roizenblit (2009). Parte dele, incluindo o episódio "Família Gonzaga", está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7oC0t3XJ9Q (depoimento de Chiquinha a partir dos 10 min). A história também contada por Chiquinha está no documentário *O resfolego do Rei*, de Mário Rezende (2012). Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=AVZnZRI9q_0.

> desmanchar a carga pra ir apanhar o Gonzaga no Exu, que estava sem transporte pra chegar no Araripe. Seu Clóvis, então, mandou Expedito, o contramestre, desmanchar tudo, *todo mundo ajudando a descarregar*, e eu doida pra conhecer meu irmão. Aí, depois com Chiquinha, nós enchemos a carroceria do *caminhão de gente*, e saímos em direção a Exu. No meio do caminho, avistamos um caminhão chegando do Exu. Todo mundo começou a gritar: 'lá vem Gonzaga naquele caminhão!'. Aí nós paramos e, quando Gonzaga nos avistou, inventou de fazer uma façanha: mandou parar a condução dele, desceu e correu pro mato. Mas nós vimos ele e saímos correndo atrás dele, no mato, com os galhos batendo na cara da gente. Pegamos nele, e *foi um rolo de gente* lá no mato. Gonzaga me olhou rindo, e falou: 'que negona é essa que eu não conheço?'. Foi uma graça! E ele se abraçou comigo, nós se parecia tanto! (Socorro *apud* Dreyfus, 2012, p. 116, grifo nosso).

Observo que não consegui retirar nenhum trecho do depoimento por considerá-lo excepcionalmente rico, na minha leitura, uma cena cinematográfica. A narrativa mostra que, apesar dos nove anos de rígidos aprendizados no Exército e de alguns anos inserido nos códigos da urbanidade moderna, o griô brasileiro de Exu volta para seu povo com toda inteireza: corpo, coração, espírito, alegria e música, como sua imagem nos transmite. Importa dizer que, nesse momento, Gonzaga não está diante das câmaras, ou seja, trata-se de um acontecimento espontâneo que não deve ser lido como mais uma estratégia de construção do personagem inventor da nordestinidade.

É um (re)encontro na caatinga (mato seco fechado), ato surpresa de um corpo que corre solto, se embola na poeira e rola no chão, mesmo que vestido de terno alinhado (como narra Chiquinha); corpo que abraça, que cheira, que brinca, que come, que sonha, corpos que planejam a festa do encontro, coletividade aprendida na festa. Fé na festa!

Fico a pensar sobre o tamanho do espírito festivo e coletivo dessa comunidade, que leva seu Clóvis a descarregar o caminhão, certamente com prazo de entrega da encomenda, para participar do evento celebrativo da chegada de um Rei. Racionalidade outra, "loucura" diriam alguns.

Peço licença ao(a) leitor(a) e entro na festa, pois essa cena me remete diretamente à minha infância na Fazenda Baixa Fria (Serrolândia – Bahia), uma infância triste, de escassez sem festa, de lonjura de tudo e de todos(as). Minha roça era solitária, não era alegre como a de Luiz Gonzaga; nem sempre a infância na roça é alegre e musical. Mas a incluo na história para explicitar que, se na década de 1970 (nasci em 1975), o acesso a automóvel na zona rural já era bastante difícil, imagina nos anos 1940? Por isso, Luiz conseguiu pregar uma peça nas irmãs correndo para o mato, pois tinha certeza de que o caminhão que vinha em sua direção só poderia ser o transporte que trazia as irmãs para apanhá-lo, assim como as irmãs correram atrás dele no mato por não duvidarem que o caminhão vindo do Exu só poderia ser o transporte que trazia Gonzaga[25]. Códigos do universo rural que me são familiares e que até o final do século XX permaneceram. A vida na roça demora um pouco mais a mudar, vivi cenas parecidas como muitas vividas por seu Luiz e tenho a idade exata do neto dele, Daniel Gonzaga.

Essa história que pode, à primeira vista, parecer um desvio da análise da canção, pois nos leva a discussões mais complexas, podendo nos remeter ao debate sobre construção de narrativa, verdade e não verdade, memória e oralidade como fonte histórica etc., nos traz de volta, por outro lado, a reflexão sobre processos de subjetivação (Foucault, 2005) manejados por Luiz Gonzaga, com diferentes objetivos.

Ao longo da vida, visando inserir-se numa sociedade *brancocentrada* e incluir-se em um mercado cultural que exige sucesso e determina padrões, o sanfoneiro aciona a (re)invenção de si, atuando frequentemente com *estratégia gingada*. No início da carreira, disfarça o sotaque pernambucano para não ser reconhecido como um "nortista" sem futuro; depois de famoso e aceito, evidencia o mesmo sotaque que negou, reapropriando-se de expressões, trejeitos e incrementando uma estética

---

[25] O citado documentário *O milagre de Santa Luzia* registra um depoimento muito importante de um dos moradores do Exu que, segundo conta, foi o responsável por conseguir um caminhão para levar Gonzaga até o povoado do Araripe. Vale a pena conferir em: https://www.youtube.com/watch?v=x7oC0t3XJ9Q. Ver depoimento do senhorzinho – não consta o nome – a partir dos 12min e 40s.

rural/sertaneja com vestimentas estranhas ao ambiente urbano carioca. Incoerência? Prefiro nomear de astúcia para sobrevivência.

O que Luiz Gonzaga faz ao "inventar" sua versão de regresso ao Araripe à meia-noite, de surpresa, e imaginar todo o diálogo que haveria feito com o pai, tanto pode ser lido como um desejo não concretizado ou apenas como uma estratégia de *marketing* que deu certo. Possivelmente, o artista tinha planos de voltar ao Araripe e arquitetava da forma que foi contada sua chegada, mas o destino lhe apresentou outra situação com a ida de Santana ao Rio de Janeiro. Também esse enredo pode ter sido sugestionado pelo seu parceiro e compositor Humberto Teixeira, que, além de muito criativo e conhecedor dos códigos do sertão, possuía vasta experiência com o ambiente comercial da música no Rio de Janeiro.

Se foi Luiz Gonzaga ou Humberto Teixeira, ou mais provavelmente os dois que criaram essa interessante narrativa, não tive como saber. O importante é que a *estratégia gingada* deu muito certo, e a música, até hoje, mais de 70 anos depois de concebida e gravada, continua a ser tocada e regravada incansavelmente no Brasil, especialmente no mês junino.

Sobre a peça musical "Respeita Januário" em si, farei umas breves observações. Os três principais temas que mais me convocam nessa pequena música são: o significado do retorno do migrante[26], em especial o migrante nordestino; o processo de honrar Januário como pai e principal mestre na arte do fole; e, por fim, a sonoridade e métrica da canção.

Em relação ao retorno do migrante à sua terra, inúmeros estudos sobre migração de retorno apontam que o principal desejo do sujeito que se encontra nessa condição, devido às necessidades econômicas, é o retorno ao lugar de origem em uma situação de sucesso, o que é muito raro. De um modo geral, a jornada dos(as) imigrantes no novo local de destino não altera sua condição de exclusão, a pouca qualificação profissional e a ausência de políticas de integração mantêm esse(a)

[26] O tema da migração será melhor tratado na seção seguinte, na análise da música "Pau-de-arara".

trabalhador(a) à margem do sistema produtivo. Segundo Abdelmalek Sayad (2000, p. 57), grande sociólogo das migrações:

> [...] a condição de retorno está sempre latente na essência do emigrante/imigrante. O retorno é, naturalmente, o desejo e o sonho de todos os imigrantes, é como recuperar a visão, a luz que falta ao cego, mas, como cego, eles sabem que esta é uma operação impossível. Só lhes resta, então, refugiarem-se numa intranquila nostalgia ou saudade da terra.

No contexto da *diáspora nordestina*, esse fato é tão forte no imaginário brasileiro que facilmente nos deparamos com personagens da literatura e do cinema que revelam os desencantos e as frustrações pela impossibilidade de retorno. Muitas vezes, o sujeito migrante não consegue sequer reunir recursos para concretizar sua volta ou, quando consegue, regressa numa situação ainda mais vulnerável do que a que foi[27].

Um exemplo significativo desse tipo de história pode ser trazido pelo personagem Nelo, protagonista da premiada obra *Essa terra*, de Antônio Torres (2014), que, ao retornar para o Junco – um pequeno município do sertão da Bahia –, em uma situação deplorável, depois de décadas trabalhando em São Paulo, põe fim a sua vida, enforcando-se. A opção pelo suicídio para não ter que encarar a dramática realidade do insucesso deixa toda a comunidade do Junco à deriva, pois não se sabe os reais motivos que levaram o filho ilustre da terra a cometer tamanha sandice. A expectativa dos(as) conterrâneos(as) e da família era escutar as incríveis histórias sobre sua "nova vida" na cidade grande, onde tudo tem mais valor. Segundo o próprio autor do romance, o triste fim de Nelo revela que a atitude desesperada da personagem encontra razão na tentativa de não ter que "matar" o sonho de toda uma população que alimentou a esperança e mesmo a ilusão de ter um conterrâneo rico e vencedor.

---

[27] Como exemplos dessas personagens na literatura e no cinema brasileiro, podemos citar: Macabéa, do romance *A hora da estrela* (Clarice Lispector); Nelo, do livro *Essa terra* (Antônio Torres); Deraldo, do filme *O homem que virou suco* (direção de João Batista de Andrade); e, para citar uma produção contemporânea, a personagem Val, do filme *Que horas ela volta* (direção de Anna Muylaert); entre outros.

Felizmente, Luiz Gonzaga teve um destino bem diferente do de Nelo: voltou à sua casa na terra natal como um homem de sucesso, um verdadeiro *pop star*, artista de renome nacional, com grande presença na mídia, principalmente no rádio, admirado por todos(as) e portando uma sanfona de 120 baixos. Em seu retorno, torna-se o orgulho daquela família, daquela cidade, do estado de Pernambuco – em 2002 foi agraciado com o título de "O pernambucano do século" – e até mesmo de uma extensa região que se aglomerou imageticamente em torno dos signos cantados pelo sanfoneiro, o Nordeste. Não há dúvidas: Luiz Gonzaga regressou como um verdadeiro rei, o Rei do Baião.

Apesar de visivelmente envaidecido com tudo o que conquistou, não hesitou em demonstrar que os aprendizados adquiridos com a família e com aquela comunidade continuaram firmes em seu repertório de vida. Na música, faz questão de honrar e homenagear o papel e lugar que o pai e grande mestre teve em seu percurso artístico. Ainda que a letra da canção afirme que o sanfoneiro estava com todo "cartaz" e que ao voltar para o sertão "quis mangar de Januário com meu fole prateado", o fato de mencionar a fama do pai na região e a repreensão do velho Jacó: "Luiz, respeita Januário. Luiz, tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso e com ele ninguém vai, Luiz respeita os oito baixo do teu pai", nos leva a interpretá-la como uma bela homenagem a Januário e consequentemente a Exu.

Por fim, uma breve análise sobre a forma em que a canção é apresentada pelo artista, em outras palavras, sobre a performance de Gonzagão na execução dessa peça musical. Como anunciado anteriormente, considero que Gonzaga concebeu uma técnica muito peculiar de performar sua musicalidade a que estou denominando de "*cantação* de história" – uma atuação que vai além da contação de história realizada por muitos artistas em todo o Brasil, pois harmoniza o som da sanfona, da zabumba e do triângulo como esteio para a narrativa oral que desemboca numa canção; essa prática se tornou uma das principais marcas do artista e o que exige deste estudo algumas observações.

Como dito, em diversas canções, a exemplo de "Karolina com K", "Samarica Parteira" (esta com duração de oito minutos de narrativa com

fundo musical) e em quase todo o LP *Luiz Gonzaga volta pra curtir*, o artista assume o lugar de rei da *cantação* de história; nesse *show* vai costurando os intervalos entre as canções com magníficas narrativas[28]. A referida técnica tornou-se parte da canção "Respeita Januário": seja em entrevistas, *shows* ou programas de TV, a música é apresentada em meio a risos, pausas, onomatopeias, diferentes entonações de voz, menção a códigos e expressões muito próprios da sua região e o improviso, que vai seduzindo o público, levando-o ao delírio poético. Entre os inúmeros atributos artísticos do sanfoneiro, a performance de palco é uma das peculiaridades a ser destacada. Para utilizar um termo contemporâneo, Luiz Gonzaga é um *performer musical*, ou, como disse antes, um lendário griô do sertão, por isso imortal.

O Brasil tem uma cultura fortemente marcada pela oralidade e, em se tratando de comunidades rurais, isso se apresenta de maneira notável. Por todo o território nacional, especialmente nas pequenas cidades, encontramos repentistas, brincantes, cordelistas, atores, poetas e contadores de causos com grande capacidade de encadear razão com imaginação. "As narrativas orais são portadoras e transmissoras de experiências humanas, sai de dentro de um corpo que é vivo, que sente, que pensa. Ela tem muito daquele que a profere. É uma expressão particular que reflete o estar no mundo e o modo de se relacionar com ele" (Durães, 2011, p. 16). A sobrevivência de grande parte das manifestações da cultura brincante brasileira se deve, especialmente, ao uso da linguagem oral no seu cotidiano. De acordo com Paul Zumthor (2000, p. 8):

> Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas.

---

[28] Vale a pena conferir o citado LP, gravado ao vivo no teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, em 1972. Ver em: https://immub.org/album/luiz-gonzaga-ao-vivo-volta-pra-curtir.

E é desse universo que brota a arte de Luiz Gonzaga. Na *cantação* de história presente em "Respeita Januário"[29], o artista aciona todos os detalhes e reinvenções que a memória e a criatividade lhe puderam permitir. Tecendo o enredo com uma imensa variável de informações, que vão desde o microcosmos dos códigos/senhas locais, por exemplo, para conseguir um contato com um interlocutor em um horário inapropriado, ele diz: "me lembrei do pré-fixo louvado seja nosso Senhor Jesus Cristo. Para sempre seja Deus louvado!". Até referências de um contexto mais amplo, como o período da instauração do Estado Novo nos anos 1930, no Brasil, no trecho: "1930, ingressei nas forças, revolução como o diabo, tiro como o diabo[...]".

Também os sentidos do corpo são evocados – menciona a sede de quem está na estrada há muito tempo: "Tô morrendo de sede, quando vim de lá traga um copo de água pra mim, copo não, traga mesmo um cofo"; a audição do barulho do copo no fundo do pote: "escutei o timbungado do caneco no fundo do pote, no fundo do pote, lá no fundo: 'tibungo'"; registra o aroma da cena – ao reencontrar o velho Januário e chegar perto dele, sente o cheiro do pai que lhe traz a memória da infância/adolescência: "abriu a janela em cima de mim. Aí eu senti o cheiro dele, aquele, aquele cheiro antigo, aquele cheiro meu".

Nesse momento da narrativa, a entonação da voz de Gonzaga nos remete imediatamente ao sentimento da saudade. Enfim, como um verdadeiro mestre, sobrevive ao tempo conectando diferentes gerações, ao articular em sua obra as formas tradicionais de transmissão e aquisição de saber, presente nas sociedades de tradição oral, com as mais modernas tecnologias sonoras que estiveram ao seu alcance.

Certamente, ainda há muito o que explorar na análise da canção "Respeita Januário", a exemplo da menção a personagens reais, das especificidades do contexto daquela região, do que essa viagem de volta lhe trouxera de novo para o seu repertório enquanto artista em trânsito.

---

[29] Nas referências ver: "Estrada de Canindé – Respeita Januário (Ao Vivo – Volta pra Curtir)" (2012).

No entanto, para não tornar este texto tão extenso, pararei por aqui. Vamos aos passos seguintes dessa saga.

"É que o mundo é que é meu lugar!"

> *Minha música é um aproveitamento*
> *total de tudo da minha vida,*
> *inclusive dos altos e baixos.*
>
> GONZAGUINHA (*apud* Echeverria, 2012, p. 172).

Do mestre Gonzaguinha, elegi o samba "Com a perna no mundo", de autoria do próprio cantor, gravada no disco *Gonzaguinha da vida*, de 1979. Assim como a canção autobiográfica de Gonzagão analisada anteriormente, essa música trata de um momento importante da vida do artista, quando, aos 16 anos de idade, depois de passar por um período de reclusão por causa do tratamento da tuberculose, decide descer o morro e ir morar com o pai.

A escolha da canção se deu porque esta traduz algumas das principais características da obra do cantor e compositor estudado, sendo uma delas a profunda sensibilidade nas letras que compõe, expressa através de uma poética que aproxima realidade concreta e às vezes dura, com alegorias festivas e linguagem metafórica. Outra marca do artista é que, apesar de aparentar para o público um distanciamento constante por seu jeito pouco carismático com os fãs e com a mídia, Gonzaguinha, desde o início da carreira, nunca teve problema em desnudar-se através da veia poética, da música que produziu.

Diversas de suas canções tratam de experiências e sentimentos muito pessoais: medos, angústias, sonhos e crenças, de modo que não foi fácil eleger apenas uma música do seu amplo repertório autobiográfico. Ao tratar da obra do pai, Nanan Gonzaga (segunda filha de Gonzaguinha)

afirma: "praticamente tudo que você escutar do meu pai é autobiográfico"[30]. Vamos à canção escolhida:

Com a perna no mundo
Acreditava na vida
Na alegria de ser
Nas coisas do coração
Nas mãos um muito fazer

Sentava bem lá no alto
Pivete olhando a cidade
Sentindo o cheiro do asfalto
Desceu por necessidade

Ô Dina
Teu menino desceu o São Carlos
Pegou um sonho e partiu
Pensava que era um guerreiro
Com terras e gentes a conquistar
Havia um fogo em seus olhos
Um fogo de não se apagar

Diz lá pra Dina que eu volto
Que seu guri não fugiu
Só quis saber como é
Qual é
Perna no mundo sumiu

E hoje
Depois de tantas batalhas
A lama dos sapatos
É a medalha
Que ele tem pra mostrar

Passado
É um pé no chão e um sabiá
Presente

---

[30] Entrevista concedida ao *site* Uai sobre o lançamento do seu primeiro disco solo que versa sobre a obra do pai. Ver em: https://www.uai.com.br(a)pp/noticia/musica/2016/10/16/noticias-musica,195560/filha-de-gonzaguinha-lanca-o-primeiro-cd-solo-toda-pessoa-pode-ser-in.shtml.

É a porta aberta
E futuro é o que virá, mas e daí?

ô ô ô ê ê á
O moleque acabou de chegar
ô ô ô ê ê á
Nessa cama é que eu quero sonhar
ô ô ô ê ê á
Amanhã boto a perna no mundo
ô ô ô ê ê á
É que o mundo é que é meu lugar.

Tendo em vista que sonoridade também é conteúdo e que o objeto canção é composto por muitos elementos – melodia, ritmo, letra, arranjo, contexto etc. –, recomendo ao(à) leitor(a) também escutar esse belíssimo samba de Gonzaguinha[31]. A sugestão da audição visa tentar expressar como essa música me alcançou, como a sinto e a interpreto depois de conhecer um pouco mais da história do artista. "Com a perna no mundo" é uma música de ritmo contagiante e alegre, dançante como todo samba, ainda mais o samba-enredo nascido no ambiente das escolas de samba do Rio de Janeiro, onde o menino Luizinho viveu a infância e aproveitou muito bem esse manancial de saberes afro-brasileiros.

Apesar do ritmo festivo e de uma poética sublimada, a canção trata de um episódio crivado pela dor, a dor da rejeição do pai, sentimento que acompanhou Gonzaguinha durante a maior parte da vida. Como vimos em sua biografia, aos 16 anos de idade, depois de curado de uma tuberculose e certamente por ter refletido muito sobre a vida, o jovem inquieto, já com pretensões de seguir carreira artística, "sente o cheiro do asfalto" e por "necessidades" diversas, decide "descer o morro".

Pelo menos três questões principais me chamam a atenção em um primeiro momento de reflexão: a primeira refere-se a episódios que

---

[31] Sugiro a audição da música em um vídeo do programa *Ensaio* da TV Cultura (1990), cuja performance do "moleque" Gonzaguinha aparece através de uma introdução improvisada na qual conta brevemente sua história. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q6kERsHFRd8. A gravação original está disponível em: https://www.letras.mus.br/gonzaguinha/46266/.

aparecem também na música "Respeita Januário", pois há uma coincidência da idade em que pai e filho se veem em situação de (des)encontro com a família. Geralmente, é na adolescência que costumam aparecer os conflitos existenciais ligados à família.

O pai, aos 17 anos de idade, saiu de casa em virtude de um atrito com a família e colocou "a perna no mundo", só retornando à casa dos pais 16 anos depois. O filho, aos 16 anos, saiu da casa dos pais Dina e Xavier, não por um conflito com estes, mas pelo desejo de um encontro com o pai Luiz Gonzaga, um homem amoroso e risonho com os fãs, mas distante e severo com o filho. Leio a atitude de Gonzaguinha nesse contexto como um considerável ato de coragem; certamente a ida para a casa do pai e da madrasta, que no passado não quis tê-lo por perto, representou um grande desafio para ele.

A composição utiliza tanto a linguagem metafórica quanto a linguagem direta. A linguagem figurada apresenta-se logo no título da música que traduz a saída de casa com a frase: "Com a perna no mundo". Ao mencionar o "cheiro do asfalto", ato sensorial também trazido por Gonzagão para descrever o reencontro com o pai Januário, Gonzaga Júnior utiliza o sentido simbólico da palavra. Sentir o "cheiro do asfalto" significa para ele sentir-se chamado, desejar descer o morro e encarar a vida na "cidade". Apesar das incertezas de como seria o cotidiano na casa do pai, se dispõe a experimentar uma nova etapa da vida e segue para a Ilha do Governador, longe do lugar seguro e conhecido, onde tinha acolhimento e o colo de Dina.

Ainda tratando da saída de casa, Gonzaguinha utiliza também a linguagem direta, menciona mais de uma vez a mãe Dina e, como em forma de diálogo, justifica sua decisão na frase: "Ô Dina, teu menino desceu o São Carlos, [...] desceu por necessidade...". Ou, como que se desculpando e para aquietar o coração da mãe, avisa que vai voltar no trecho: "Diz lá pra Dina que eu volto, que seu guri não fugiu, só quis saber como é, qual é, perna no mundo, sumiu". Essa frase demonstra que a conexão com o morro não se perdeu, como o próprio Gonzaguinha diz na introdução improvisada da música: "ali eu nasci e me criei, na verdade eu nunca saí

dali”[32]. Ele saiu do morro, mas o morro não saiu dele. Também como Gonzagão, menciona o nome de um familiar na música.

A segunda questão a ser analisada trata de como o autor/compositor se apresenta para o público. Em diferentes versos da canção, aciona a sensibilidade poética ao descrever como ele próprio se vê. Aqui podemos afirmar que o compositor exercita o que Alessandro Portelli (2010) chamou de *construção de si*. Assim como Portelli, penso que podemos compreender uma história de vida por múltiplos caminhos, através dos artefatos verbais presentes na autopercepção do(a) narrador(a) ou no encontro entre este(a) e o(a) pesquisador(a) que se dispõe a interpretar o que acessa no tocante à fala, ao texto ou à música do sujeito pesquisado.

No caso estudado, o cantor traz a *construção de si* na perspectiva do Gonzaguinha criança, do moleque Luizinho, como se denominava. Na primeira estrofe, fala das crenças e práticas enquanto menino: “acreditava na vida, na alegria de ser, nas coisas do coração, nas mãos um muito fazer. Sentava bem lá no alto, pivete olhando a cidade”. Na terceira estrofe, expressa sonhos e projeções do passado: “pensava que era um guerreiro, com terras e gentes a conquistar”. Ao utilizar o pronome “seu”, e não “meu”, deixa claro que está falando da sua criança, da criança que foi, que viveu numa comunidade no morro, e de como ele, o adulto Gonzaguinha, consegue olhar para trás e enxergar a criança que foi.

Apresenta-se como um menino sonhador, que se deixa atravessar pela imaginação e pela busca, um menino livre que se move morro adentro e morro acima, vê a beleza da cidade do Rio de Janeiro lá do alto, brinca, fantasia, mas também já percebe a necessidade da luta diária, a dureza da vida do trabalhador, da dona de casa (sua mãe/madrinha), do artista pobre (seu pai/padrinho), dos compositores do morro; era um moleque do morro que sabe o que quer e sabe desde cedo que tem que lutar muito para conseguir o que deseja: “havia um fogo em seus olhos, um fogo de não se apagar”.

---

[32] Gonzaguinha não voltou a morar no morro quando seu pai Xavier faleceu. O filho de Dina a trouxe para morar com ele e sua família.

O olhar afetivo na *construção de si* aparece também no Gonzaguinha adulto que "hoje, depois de tantas batalhas, a lama dos sapatos é a medalha que ele tem pra mostrar". Ele valoriza o percurso, se dá um prêmio por ter *gingado* e deslocado tantas fronteiras, no seu caso, fronteiras externas, sociais, mas também fronteiras internas, subjetivas, afetivas, as batalhas com as questões existenciais, o crescimento como homem, como pessoa, expresso em outras canções a exemplo de "Sangrando" e "Eu apenas queria que você soubesse".

A terceira a ser destacada, e talvez a mais importante questão para o foco desta análise, encontra-se também no quesito infância. O cantor se refere à sua criança, utilizando quatro diferentes formas de expressão que têm um sentido próximo. Na segunda estrofe, se autodenomina *pivete*: "pivete olhando a cidade"; na terceira, *menino*: "teu menino desceu o São Carlos"; na quarta, *guri*: "que seu guri não fugiu"; e no trecho final, que aparece como uma espécie de refrão de fechamento, *moleque*: "o moleque acabou de chegar". No Brasil, os termos "moleque" e principalmente "pivete" têm uma conotação bastante pejorativa, são utilizados para se referir a crianças mal-comportadas, bagunceiras, meninos de rua, meninos do morro, da favela, ou até mesmo para se referir a meninos que furtam.

Ao consultar dois dicionários da língua portuguesa, sendo o dicionário *Aurélio* (2018) e o *Dicionário Online de Português* ([201-]), encontrei as seguintes definições para a palavra "moleque": "garoto muito traquinas; menino muito sapeca e levado. Pessoa que não merece confiança; quem é canalha; vil. Pessoa que gosta de fazer graça. Menino que vive na rua; menino de rua. Menino jovem, de pouca idade; garoto". Para a palavra "pivete", encontrei sentidos ainda mais depreciativos: "Criança ladina, com pretensões a pessoa crescida. Menino que rouba e que vive na rua. Criança ladina com ares de adulto. Menino(a) ladrão, ou que anda com gatunos, auxiliando-os". Como é possível perceber, os termos escolhidos por Gonzaguinha para se autodefinir na infância não são nem um pouco bem-vistos.

Aqui encontra-se uma questão fundamental para pensar o artista como *gingadeiro estrategista*, como outra cria de Exu, o orixá moleque

que se safa de situações complicadas usando a manha, a ginga, a astúcia. Na medida em que Gonzaga Jr. adota em toda sua carreira o codinome "moleque" – termo escolhido por ele inclusive para nomear o selo da gravadora independente que criou e para intitular a música com a qual concorreu no Festival da Record de 1973[33] e ainda para denominar o LP lançado em 1977 (*Moleque Gonzaguinha*) –, procura afirmar-se publicamente numa postura de transgressão e rebeldia perante a sociedade na qual vive, considerada por ele, opressora e conservadora.

Diferente do pai que *ginga* sempre pelas brechas, na malemolência e na simpatia, sem bater de frente com seus opositores e que construindo sua persona pública com um sorriso largo no rosto, Gonzaguinha *ginga* utilizando outras *estratégias*. Antes de buscar a brecha, a fresta, ele vai para o enfrentamento direto, sem sorriso: bate de frente até que a corda arrebente e não tenha mais para onde esticar. Só quando chega no limite é que ele recua, respira, se reposiciona e, como no jogo dançado da capoeira, contra-ataca, pegando o opositor desprevenido. Constrói sua persona pública como a cara séria, fechada, quase zangada, em permanente estado de indignação, pelo menos até o final dos anos 1970.

A *estratégia gingada* do moleque Gonzaguinha quase sempre é acionada em um segundo momento, estando mais presente em sua obra/arte do que na atuação cotidiana, e um exemplo nítido dessa afirmação está em como lidou com a censura. Como demonstrado em sua biografia, por manifestar abertamente sua indignação e perplexidade frente ao contexto de repressão (ditadura militar) e desigualdades sociais (sistema capitalista) do qual ele e os(as) seus(uas) são vítimas, Gonzaguinha sofreu punições também diretas, sendo proibido de falar em público nos *shows* e tendo quase 70% do repertório represado pela censura. Antes de acionar a *ginga*, primeiro ele se arrisca enviando uma música de crítica ácida, mesmo sabendo da impossibilidade de liberação. Certa feita, ele conta que antes mesmo da censura carimbar a canção, ele a recolhe das mãos da agente e escreve bem grande: "CENSURADO!".

---

[33] Vale a pena verificar o vídeo de sua primeira apresentação pública no Festival de Música da Rede Record, em 1973. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=bqTDiy_Dsls.

Bom observador que era e como se autointitula um "eterno aprendiz", com o passar do tempo, foi percebendo o quão necessário era o movimento de ir e vir: em um contexto autoritário no qual a negociação torna-se inviável, o rapaz do Morro de São Carlos aprendeu a esperar e no final da vida conseguiu gravar todas as canções que desejou. Em entrevista ao programa *Ensaio* da TV Cultura (1990), Gonzaguinha fala de como lidou com a censura, demonstrando usar as *estratégias gingadas* apreendidas no Morro:

> Não posso preocupar-me com esse limite. Eu trabalho simplesmente. No palco, acho que o cantor deve pôr para fora tudo aquilo que pensa. Mas a censura, em si, é nada mais do que a consequência de um esquema. Realmente tenho alguns títulos proibidos, mas acredito que tudo é uma questão de paciência. Há um ditado que diz: 'quem tem pressa come cru'. Estou lançando agora uma música que fiz há nada menos do que onze anos e está aí. A maioria das minhas músicas vetadas foram gravadas *porque fui um moleque do Morro de São Carlos.* Então a gente se utiliza disso o tempo todo, *a gente consegue fazer o que a gente quer de uma maneira ou de outra, com muita calma, com muita paciência*[34].

Para alcançar tal façanha, *gingou* com paciência, observação e recuo no momento certo. E, assim como outros(as) parceiros(as) perseguidos(as), driblou a censura, alterando uma palavra aqui, suprimindo uma expressão ali, se pronunciando toda vez que era entrevistado, mas especialmente utilizando da artimanha do duplo sentido para dizer o que queria.

O caso mais emblemático desse tipo de *estratégia gingada* estaria na música "Explode coração", com a qual o cantor estoura de sucesso, conquistando inúmeros prêmios, visibilidade e dinheiro. Lançada em 1978 na belíssima interpretação de Maria Bethânia (no LP *Álibe*), a canção que trata de um aparente romance arrebatado convocava o Brasil a libertar-se

---

[34] Grifo nosso. Gonzaguinha no vídeo do programa *Ensaio*, 1990. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=C-u-D5xnmds.

do sufocamento prolongado, através de frases como: "Chega de tentar dissimular e disfarçar e esconder, o que não dá mais pra ocultar e eu não posso mais calar"; "chega de temer, chorar, sofrer"; e, numa espécie de catarse coletiva, os(as) brasileiros(as) cantaram a pleno pulmões a frase final: "não dá mais pra segurar, explode coração!".

Em entrevista a Regina Echeverria para a capa da *Revista Veja* de 1979, declarou sobre a música citada: "essa música é uma reclamação do custo de vida, aumento de aluguel e carestia. Estou apenas confirmando que ninguém segura mais esse país", ironizando o *slogan* positivista propagado pelo governo – "ninguém segura esse país". Esse é o moleque Gonzaguinha, aparentemente ríspido, pacientemente inquieto e eternamente aprendiz. Deixando-se guiar pela sua criança-moleque, poetizou suas dores e brincou com o senhor Tempo, traduziu o "passado" com "um pé no chão e um sabiá" e mostrou-se aberto ao presente e ao futuro: "presente é a porta aberta e o futuro é o que virá, mas e daí".

"É, A GENTE QUER VIVER UMA NAÇÃO..." – INSURGÊNCIAS NO PENSAMENTO DE LUIZ GONZAGA E DE LUIZ GONZAGA JR. SOBRE O BRASIL

Adentraremos agora na análise sobre como Luiz Gonzaga e Gonzaguinha expressaram seus pensamentos a respeito do Brasil e/ou das brasilidades. Ambos, em distintos períodos, ritmos e formatos musicais, cantaram insistentemente o Brasil, pela perspectiva dos "de baixo", sendo esse um dos principais aspectos que aproxima a obra do pai e do filho.

O Brasil cantado pelos Gonzagas é uma nação jovem, com pouco mais de um século de independência colonial (jurídica), recém-saída da trágica experiência da escravidão e ainda tateando pelo sentido do que seja uma república. Comandada por elites herdeiras de um sistema colonial, a jovem nação optou por substituir a possibilidade de reconstruir o vasto território tendo como base modelos progressistas (tão admirados por elas) por um projeto de nação conservador, excludente, violento e antidemocrático.

Como vimos no capítulo anterior, a república brasileira já nasce velha, as instituições públicas e as leis criadas durante a Primeira República (1889 a 1930) serviram muito mais para garantir privilégios aos cidadãos de "primeira classe" do que para assegurar direitos aos "sem-cidadania", sendo os últimos a grande maioria da população, em especial, os(as) africanos(as) e/ou descendentes, recém-libertos(as) e os(as) indígenas.

No mundo moderno, o que é concebido como papel do Estado-nação é a promoção e proteção dos direitos dos(as) seus(uas) cidadãos(ãs). No Brasil dos séculos XIX e XX, os códigos de conduta e as leis prestaram-se ao papel de distinguir com nitidez as diferentes classes sociais e o pior, de legitimar a perseguição, o silenciamento e mesmo a eliminação de pessoas não brancas. Essas populações ficaram completamente desassistidas pelo Estado: nem mesmo os direitos à saúde, educação e moradia, considerados direitos básicos lhes foram assegurados. Mas, e o trabalho? Este, nunca faltou, não na concepção de direito, mas de obrigação, de dever, sem nenhuma preocupação com a dignidade e a garantia de proteção do(a) trabalhador(a) e, às vezes, nem mesmo a garantia da remuneração. Tudo o que gerasse custo para o Estado não incluía os mais pobres (Massuela, 2017).

Uma marca do Brasil é a forte herança escravista no que tange ao labor: os corpos não brancos são sempre muito bem-vindos, desde que seja para assumir os afazeres mais pesados, os trabalhos braçais e domésticos.

O Brasil do futuro, concebido cientificamente e implementado pelas políticas de branqueamento e divisão regional, a partir do final do século XIX, para além de objetivar o embranquecimento biológico da população como vimos no capítulo anterior, visava também branquear a cultura, o que se entendia por identidade nacional. Se olharmos para as manifestações culturais e religiosas que foram perseguidas e proibidas pela Lei da Vadiagem, por exemplo, todas elas, sem exceção, são oriundas das culturas africanas – a capoeira, as macumbas, os batuques, os candomblés –, além da imposição de unificação da língua portuguesa como língua oficial, que gerou a proibição dos povos indígenas e africanos de falarem suas línguas de origem.

Destituídas de qualquer garantia de direito e promoção da cidadania, essas populações foram sendo empurradas para as margens, para os territórios que não eram prioritariamente de interesse das elites e, desse modo, ocuparam os morros, as encostas, os sertões e as matas, e ainda assim foram reiteradamente "removidas" pelo Estado, como se fossem objetos[35]. Apesar de todos os conflitos e rejeição do Brasil "de cima", os brasis "de baixo" encontraram formas criativas não apenas de sobreviver, mas de participar, de teimosamente fazer ecoar suas vozes e manifestar suas presenças.

Foi pelo viés das expressões culturais e artísticas, dos saberes e fazeres ancestrais que os(as) "pretos(as) favelados(as)", os(as) "sertanejos(as) incultos(as)" e os(as) "brasileiros(as) selvagens" furaram o cerco de um pretenso discurso higiênico e hegemônico de unidade nacional e, através do riso rebelde, do espetáculo do carnaval, dos requebros dos sambas, dos choros, do pagode, do arrasta pé, do baião, do xote e do xaxado foram "desorganizando" o projeto brancocêntrico de nação (Damatta, 1997; Simas, 2019). As fronteiras criadas para dividir e segregar vão sendo deslocadas, mesmo que simbolicamente, pelas *estratégias gingadas* dos "brasis de baixo".

O que era para ser removido da paisagem urbana se reinventa e toma conta das ruas centrais, das ondas sonoras do rádio, das telas mais assistidas e dos salões nobres. O que era para ficar escondido, distante e calado, brada nos ouvidos delicados dos senhores e madames que agora assistem de camarote e aplaudem de pé os ritos e os toques dos terreiros em plena praça pública. Os enredos e os batuques das escolas de samba, as loas dos maracatus e os afoxés dos blocos afro desfilam como protagonistas diante dos olhos marejados da "nação" e, mesmo que o(a) pagante

---

[35] Durante todo o século XX, a história dos(as) afro-brasileiros(as) e dos(as) indígenas é marcada pela remoção. Remoção das favelas e dos cortiços dos centros das cidades, em especial da "cidade maravilhosa", Rio de Janeiro; remoção das áreas rurais apropriadas para a criação de gado e para a monocultura; remoção de populações inteiras pela ausência de políticas que promovesse a convivência do homem e da mulher do campo com os prolongados períodos de seca, que tanto atingiam a região Nordeste; e remoção ou mesmo extermínio das populações indígenas para dar lugar às mineradoras e madeireiras.

não compreenda aquela sofisticada sonoridade, ele(a) canta, dança e se lambuza inteiro(a) no caldeirão cultural afro-indígena-brasileiro. Esse é o Brasil.

Com todas as tensões e controvérsias que essas afirmações possam ter, a interpretação política que trago desse contexto é que culturalmente o povo brasileiro venceu. Por não ter outra saída diante da potência da festa e da beleza desse manancial cultural popular, o governo nacionalista de Getúlio Vargas, que marca a entrada do Brasil na chamada Nova República, apoiado por um aparato intelectual e artístico, foi obrigado a se render, acabando por eleger o samba, a feijoada e a capoeira como símbolos da nacionalidade.

A grande maioria dos intérpretes e estudiosos da unidade nacional pelo viés do *nacional-popular*, que inclusive me inspiram e me auxiliam a chegar a essas afirmações, costuma dar os créditos, por exemplo, sobre a misteriosa passagem do samba de "maldito" a "bem-quisto" apenas às elites "esclarecidas". Não pretendo negar nem minimizar o papel essencial de artistas e intelectuais modernistas e outras tantas pessoas incríveis nascidas nas classes abastadas que, de fato, tiveram uma influência direta na concepção do que foi pensado como brasilidade pelo Estado Novo, entre eles(as): Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Tarcila do Amaral, Jorge Amado, Lina Bo Bardi, Humberto Teixeira, Afonso Arinos, entre muitos(as) outros(as).

O que quero afirmar e defender nessa reflexão é que, se não fosse a criatividade e a agência de "populares" como Pixinguinha, Donga, Tia Ciata[36], Tia Carmem, Lima Barreto, Catulo da Paixão Cearense, João do Vale, Luiz Gonzaga, entre outros nomes esquecidos pela história oficial,

---

[36] As tias pretas baianas que se deslocaram para o Rio de Janeiro no final do século XIX, onde criaram na zona portuária da cidade alguns espaços de convivência, lazer e rituais religiosos chamados de "zungus" ou "quintais das tias", tiveram um papel fundamental na criação do samba e outras manifestações da cultura afro-brasileira; a mais conhecida delas é a Tia Ciata. A história e importância dessas figuras vêm sendo estudadas por alguns(mas) historiadores(as), a exemplo de Angélica Ferrarez de Almeida. Segundo a autora: "As tias são consideradas mulheres mais velhas, sábias, em sua maioria negras, e que se reconhecem e são reconhecidas por serem detentoras de um saber-fazer que remonta a herança africana na cidade" (Almeida, 2013, p. 35).

os(as) brasileiros(as) iluminados(as) não teriam dado ênfase à grandeza da produção cultural desse Brasil "de baixo".

Luiz Gonzaga e Gonzaguinha são herdeiros diretos desses nomes e movimentos populares que gingaram entre negociações e conflitos com o Estado e as elites. Simbolizam o pertencimento e a voz das duas maiores periferias do Brasil oficial: o sertão/Nordeste e o morro/favela, *espaços geoistóricos marginais* (Mignolo, 2003) que aparentemente estão distantes um do outro, mas que têm suas histórias interligadas pela diáspora sertanejo-nordestina que se deu dentro de outra grande diáspora, a diáspora africana. Entre anúncios e denúncias cantam o Brasil do povo, do povo da roça e do trabalhador urbano, um povo que brilha em fevereiro, mas que continua a penar de sol a sol e de janeiro a janeiro.

Por tudo isso, afirmo que suas obras e presenças são representativas na emergência de dizeres e sentidos que vão na contramão dos discursos oficiais de brasilidade. Podem, sim, ser lidas como discursos insubordinados dentro de contextos distintos do Brasil no século XX. A seguir, apresentarei uma música de cada artista que reflete esse pensamento insurgente e, entre a análise de cada música, citarei outras tantas que tratam de outros aspectos da brasilidade.

"Tudo isso eu trouxe no meu matolão": Gonzagão como metáfora do Brasil!

A música escolhida para compreender como a ideia de Brasil se apresenta na obra de Luiz Gonzaga chama-se "Pau-de-arara", composição do próprio Gonzaga em parceria com o maestro e arranjador Guio de Moraes, gravada pela primeira vez em 1952, em um disco de 78 rpm, pela RCA Victor. Mais uma vez, convido o(a) leitor(a) para adentrar o universo gonzagueano primeiro pela escuta da canção, depois seguimos atentos(as) à letra[37].

---

[37] Para audição da música, ver: https://www.youtube.com/watch?v=I8q3XYxTtCw. Outra versão na interpretação de Maria Bethânia, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7FKfyKPAKws.

A canção "Pau-de-arara", à primeira vista, poderia ser interpretada como mais uma produção autobiográfica do artista, visto que trata de aspectos relacionados à história de vida do cantor. Sua escolha justifica-se pela compreensão de que o Brasil cantado por Luiz Gonzaga pode ser sintetizado no tema do sertão nordestino, não sendo possível separar o personagem da nordestinidade ou da sertanidade. Gonzagão é um dos maiores divulgadores desse texto identitário: as imagens e representações do sertão/Nordeste não existiriam da forma que existem na atualidade sem sua obra. Vejamos a peça que na discografia oficial de Gonzaga está classificada como um maracatu:

Pau-de-arara

Quando eu vim do sertão,
seu moço, do meu Bodocó[38]
A malota era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei
Eu penei, mas aqui cheguei

Trouxe um triângulo, no matolão
Trouxe um gonguê, no matolão
Trouxe um zabumba dentro do matolão
Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matolão.

A primeira questão a elucidar diz respeito ao título da canção. Pelo contexto da música, é possível perceber que se trata de um meio de transporte. Como sua utilização era muito mais comum no período e na região tematizada por Gonzaga, convém dizer que se trata de um caminhão adaptado para transportar passageiros, contendo uma cobertura de lona e assentos feitos de tábua (ver Figuras 28 e 29). Foi muito utilizado a

[38] Bodocó é um pequeno município do estado de Pernambuco, mas na música aparece como metáfora de um lugar pequeno, sem importância para o Brasil urbano.

partir da década de 1930 para transportar pessoas oriundas de pequenas cidades e áreas rurais, em especial da região Nordeste, para as grandes cidades do Sudeste, mas também, a partir da década de 1950, para a região Centro-Oeste para trabalhar na construção de Brasília e para a região Amazônica[39], no processo de exploração da borracha.

A maioria dos passageiros era composta por homens, que deixavam suas numerosas famílias em busca de trabalho nas cidades grandes. Assediados por agenciadores de viagem que lhes enchia a cabeça com fantasias, visando garantir a lotação dos caminhões, centenas de paus-de-arara saíam abarrotados de gente, de diversos pontos do Norte/Nordeste. Às vezes, famílias inteiras se arranjavam de forma improvisada e insegura nas carrocerias dos caminhões que atravessavam o país, podendo passar dias e até semanas nessa situação de precariedade rumo ao desconhecido (Leite; Vieira, 2016). A seguir, imagens de um caminhão pau-de-arara.

Entre as décadas de 1940 a 1970, o Brasil viveu um aumento gigantesco da população urbana, causado por um fenômeno migratório interno que deslocou grande parte das populações rurais para as grandes cidades, notadamente as populações pobres da região Nordeste para a região Sudeste. Esse processo, que tem raízes na inserção e consolidação do capitalismo no país, teve como principais destinos as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que no período citado representavam o polo da industrialização e da produção cultural do país.

Os estudos sobre esse fenômeno migratório aqui chamado de *diáspora nordestina* (Moreira, 2018) são inúmeros, e, para se ter uma

---

[39] Esse tipo de transporte é utilizado até os dias de hoje de forma clandestina, para transportar pessoas das áreas rurais para as pequenas cidades, especialmente nos dias de feira, sendo durante muito tempo o único meio de transporte automotivo a que as pessoas pobres tinham acesso. Em geral, qualquer deslocamento era feito a pé, em carros de boi, carroças puxadas por jumento, bicicletas ou cavalos. Atualmente, a motocicleta é o principal meio de transporte dos habitantes das áreas rurais, inclusive no trato com o gado é utilizado pelo vaqueiro. No início da minha carreira docente, dava aulas em um povoado rural chamado Salamin, e o transporte dos(as) professores(as) era realizado em um pau-de-arara, cedido pela prefeitura municipal de Serrolândia. Trago essa informação para se ter uma ideia do abandono a que ficaram relegadas as pequenas cidades do Brasil até bem pouco tempo – estamos tratando, nesse caso, do início da década de 1990.

dimensão dos impactos causados por ele na sociedade e na cultura brasileira, vale a pena citar alguns dados.

FIGURA 28
Parte do cenário do filme *Lula, o filho do Brasil*, de 2009, dirigido por Fábio Barreto, que retrata a história de vida do presidente Lula
Fonte: *blog* do Bamberg (2015)[40].

FIGURA 29
Migrantes nordestinos chegando em Cacoal – Rondônia, na década de 1970
Fonte: *site* Eu ideal ([2016])[41].

[40] Ver em: http://blogdobamberg.blogspot.com/2015/10/pau-de-arara.html.

[41] Ver em: https://www.euideal.com/noticia/3866/caminhao-pau-de-arara-chegando-em-cacoal-nos-anos-70.html.

Mesmo sabendo que o processo de urbanização no Brasil se inicia ainda no século XIX[42], o auge do crescimento da população urbana se dá na segunda metade do século XX e de forma bastante acelerada: "a partir de 1950 a população urbana passou de 19 milhões para 138 milhões. [...] a cada ano, em média, mais de 2,3 milhões de habitantes foram acrescidos à população urbana" (Brito, 2006, p. 223). Se, na década de 1920, somente cerca de 10% da população era urbana, na década de 1940 esse número havia saltado para 31%, aumentando para 45% em 1960 e chegando a 56% a partir da década de 1970, quando a população urbana ultrapassa a população rural (Durham, 1973). Além de outros fatores que alimentam esses dados, o mais preponderante deles foi o intenso fluxo migratório rural-urbano: "Somente entre 1960 e o final dos anos 1980, estima-se que saíram do campo em direção às cidades quase 43 milhões de pessoas" (Brito, 2006, p. 223). Dentro desses números, os mais elevados referem-se à região Nordeste.

Segundo Melo e Fusco (2019), os dados específicos sobre o êxodo rural da região Nordeste para outras regiões não são precisos, pois, até a década de 1970, o censo demográfico não verificava questões referentes ao saldo migratório ou a direção dos fluxos. Apesar disso, alguns estudos apontam que cerca de cinco milhões de pessoas deixaram seu lugar de origem, na região Nordeste, entre as décadas de 1940 e 1970 – essa estimativa está pautada no total de naturais do Nordeste que se encontravam ausentes do lugar de nascimento, no período citado.

Entre as principais causas que explicam a saída em massa ou mesmo a expulsão das populações pobres dessa região, estão: a estagnação econômica do antigo centro político e financeiro do período colonial – a crise do açúcar que levou a uma expulsão generalizada de trabalhadores das fazendas de cana-de-açúcar; a forte concentração fundiária que dificultava o acesso à propriedade rural; a ausência de um projeto de desenvolvimento

---

[42] "Entre 1887 e 1930 São Paulo recebeu cerca de 2,5 milhões de imigrantes, principalmente de países da Europa e do Japão. Nesse contexto, os oriundos do Nordeste e de Minas Gerais foram estimados em cerca de 280 mil pessoas" (Melo; Fusco, 2019, p. 3).

econômico industrial para a região; além das prolongadas secas que assolavam grande parte desse território (Melo; Fusco, 2019).

Importante lembrar que, nesse período, os investimentos do governo federal na industrialização e urbanização encontravam-se concentrados na região Sudeste, o que explica, em alguma medida, a intervenção do Estado na política de migração interna. Segundo Vainer (2000), o Estado brasileiro sempre elaborou estratégias de mobilização populacional desde o século XIX, quando as lavouras de café progrediram no Sudeste.

Como vimos no segundo capítulo, além de trazer um número considerável de escravizados(as) para suprir a mão de obra dessa monocultura, incentivou e subsidiou abertamente a vinda de imigrantes europeus com a "estratégia imigrantista-agrarista" (1875-1940). Nas décadas de 1950 e 1960, direcionou a atenção para as migrações internas, buscando suprir a necessidade de mão de obra para a indústria sudestina e, ao mesmo tempo, socorrer os donos de terra do Nordeste que, nesse momento, teriam mão de obra "excedente". Tudo isso contribuiu para um êxodo rural crescente.

Nesse momento, a chegada dos(as) retirantes nordestinos(as) era vista como bem-vinda, nas palavras de Vainer (2000, p. 25): "as migrações internas apareciam antes como solução do que como problema". Porém, nas décadas seguintes, quando a população urbana superou em números a população rural e os problemas da aglomeração urbana aumentaram, a migração nordestina tornou-se um problema e mais uma vez o Estado interveio, só que agora no sentido racionar a entrada de imigrantes, interferindo na "circulação e redistribuição espacial de populações" (Vainer, 2000, p. 26).

Apesar da presença do Estado ser notada nesse processo, o que se percebe, no caso da migração nordestina, é uma atuação que incide apenas no incentivo e controle desse fluxo migratório, não havendo nenhum compromisso no tocante ao apoio ou à viabilidade para esse difícil deslocamento, muito menos com a integração social dos que chegam. Não houve acompanhamento do destino destes, tão pouco a observação do modelo de trabalho que era imposto a esses migrantes

pelos empregadores – em sua maioria fazendeiros do café, donos de fábricas, empresários do setor de construção.

As agruras desse deslocamento em massa são denunciadas numa premiada reportagem fotojornalística intitulada: "Uma tragédia brasileira – os paus de arara", da revista *O Cruzeiro*, publicada em 1955 e redigida pelos repórteres Mário de Moraes e Ubiratan de Lemos. Segundo os comunicólogos Marcelo Leite e Leilliane Vieira (2016), que pesquisam fotojornalismo e escreveram sobre a mencionada matéria, os repórteres Moraes e Lemos fizeram algo um tanto inédito na época: se aventuraram por realizar o percurso junto aos retirantes, visando compreender todo o processo desde a partida de uma determinada cidade do Nordeste, até a chegada ao Rio de Janeiro. Segundo a narrativa dos pesquisadores:

> Eles percorreram 2,3 mil quilômetros na carroceria de um caminhão, acompanhando 104 nordestinos, partindo da cidade de Salgueiro, interior de Pernambuco. Após 11 dias, chegaram à Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. A reportagem elenca desde as frustrações até os sonhos daqueles retirantes, tomados como um exemplo particular de uma mesma história que se repete ao longo dos dias, nos mais variados pontos do sertão. Homens, mulheres e crianças partem em busca do Sul, vislumbrando ali a possibilidade de uma vida melhor, mantendo sempre o sonho de um dia retornarem para um sertão com melhores condições de vida (Leite; Vieira, 2016, p. 67).

Não me alongarei sobre esse interessante material para não perder o foco da canção, porém, considero essa reportagem uma valiosa fonte para compreendermos a dimensão do que, de fato, significou essa trágica passagem da nossa história, pouco tratada pela historiografia, mas trazida à cena diversas vezes por Luiz Gonzaga. Interessa pensar que a música "Pau-de-arara" foi divulgada em pleno período desenvolvimentista do Brasil, melhor dizendo, um desenvolvimento anunciado pela imprensa oficial de Getúlio Vargas como o grande lema do Brasil, mas, como se vê, um processo reduzido a uma pequena parcela do Sudeste brasileiro.

A seguir, incluo algumas imagens da fotorreportagem que considero indispensáveis para traduzir um pouco do que foi tratado. Tais imagens me fazem pensar que o "navio negreiro" foi reconfigurado pelo "pau-de-arara" que, nesse momento, realizava a travessia por terra[43], levando uma gente mestiça e maltrapilha, chamada pela nomenclatura genérica de "retirantes nordestinos"; uma categoria populacional que, até os dias de hoje, é vista e tratada por parte de alguns sudestinos como gente de segunda classe. É muito comum encontrar filhos(as) de nordestinos(as) que nasceram em São Paulo e Rio de Janeiro e cresceram acreditando-se superior aos(às) seus(uas) parentes que ficaram no "sertão", para eles(as) um não lugar ou um lugar qualquer.

Ao tematizar em muitas canções como "Asa branca" (1947), "Légua tirana" (1949), "A volta da asa branca" (1950), "Adeus Pernambuco" (1952), "Vozes da seca" (1953), "A triste partida" (1964), entre outras, essa ferida colonial brasileira que é a migração em massa dos(as) nordestinos(as), Luiz Gonzaga acaba por denunciar que o propagado nacional-desenvolvimentismo dos anos 1950 e o Brasil da velocidade da luz, do bonde, do telégrafo e das ferrovias diziam respeito a um número muito reduzido de brasileiros(as). Que o microcosmo das potências sudestinas e sulistas só puderam ser erguidas por contar com braços, sangue e suor e mesmo vidas de milhares de retirantes que, além de vítimas de um projeto de nação excludente, provinham de um território, em grande parte, afetado pela escassez das chuvas.

A forma como o Brasil moderno retribuiu a participação desses(as) trabalhadores(as) no desenvolvimento do país foi a mesma experimentada pelas políticas do pós-abolição: desprezo e desamparo a essa parcela de brasileiros(as) considerados(as) subcidadãos(ãs), que então agregaram-se aos(às) demais subcidadãos(ãs) das favelas. As melhores colocações no mercado de trabalho continuaram restritas aos não negros(as), geralmente os filhos dos imigrantes estrangeiros brancos que, mesmo

---

[43] Na reportagem, é trazida a informação de que parte dos(as) retirantes já seguiam para o Sudeste vendidos(as) pelos agenciadores para viveram em regime de semiescravidão em algumas fazendas de São Paulo.

FIGURA 30
O Cruzeiro, 22 de outubro de 1955, p. 70-71
Fonte: acervo do Grupo de Pesquisa "Estudos Fotográficos" (CNPq/UFCA).

OS PAUS-DE-ARARA (CONTINUAÇÃO)

O SERTANEJO FOGE DO TORRÃO NATAL PARA NÃO MORRER DE FOME

FIGURA 31
O Cruzeiro, 22 de outubro de 1955, p. 72-73
Fonte: acervo do Grupo de Pesquisa "Estudos Fotográficos" (CNPq/UFCA)[44].

[44] Imagens extraídas do artigo: "Uma tragédia brasileira – os paus de arara: representações de uma viagem", cuja fonte encontra-se no acervo do Grupo de Pesquisa "Estudos Fotográficos" (CNPq/UFCA). Ver em: https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9767.

pobres, foram tratados com mais dignidade, ou ainda aos filhos e netos diretos das elites locais, a quem coube o papel de mando, de governo.

Esse processo de desenvolvimento urbano-industrial tão desigual gerou uma acentuada divisão territorial do trabalho sentida ainda nos dias de hoje, na qual alguns são convocados a pensar, enquanto aos(às) "outros(as)", a grande maioria, resta trabalhar e obedecer (Oliveira, 2008). Essa disparidade regional é tão marcante na história do país que até mesmo as verbas destinadas às universidades públicas federais sofrem uma diferença bastante considerável, a depender da região onde estão localizadas. No Brasil, o colonialismo interno passa em grande medida, como dito no capítulo anterior, pela desigual divisão regional.

Ainda que Luiz Gonzaga com sua obra, suas atitudes e o tratamento dado às temáticas do sertão/Nordeste tenha gerado o reforço de alguns estereótipos pautados na subalternidade, ao enfocar a fome, a seca, a migração, a fé, o trabalho, a valentia etc., a opção por abordar temas incômodos para a política desenvolvimentista dos anos 1950, como o caso dos "paus-de-arara" e, consequentemente, a migração numa dimensão mais ampla, é lida aqui como uma atuação insubmissa. Seu enunciado musical foi na contramão do discurso oficial do Estado Novo positivista, e mesmo que esse não fosse o objetivo do músico "conservador" e "despolitizado", as canções citadas se inscrevem na história como um registro que denuncia as disparidades sociais e regionais do país.

É importante também destacar que, apesar das letras com narrativas de sofrimento e tristeza do migrante, a estética das músicas de Gonzaga não se reduz à lamentação. Além de estarem imbuídas por um ritmo dançante e alegre, evidenciam as belezas e as potências desse território e de seus(uas) habitantes. E Luiz Gonzaga tinha consciência disso. Em uma entrevista à *Revista Veja* (1979), profere a seguinte frase: "[...] sempre procurei exaltar o matuto, o caboclo nordestino pelo seu lado heroico. Nunca usei a miséria desvinculada da alegria" (Gonzaga *apud* Echeverria, 2012, p. 193). Muitas vezes, estes e aqueles aspectos estão presentes numa mesma canção, como é o caso de "Pau-de-arara", na qual a riqueza simbólica aparece como resposta ao flagelo. Assim, denunciar a seca, as

desigualdades e a difícil vida dos imigrantes na cidade grande não pressupõe uma abordagem exclusivamente pela vitimização.

Seguindo pela análise da canção, reitero a afirmação de que considero essa música muito apropriada para retratar a brasilidade expressa por Luiz Gonzaga – em poucos versos o artista conseguiu manifestar um dos traços mais marcantes na ideia de *estratégia gingada*: a abundância que brota da extrema escassez. Vejamos quantos artefatos culturais couberam no matulão sem fundo do Gonzagão: "xote, maracatu e baião", tudo isso ele trouxe no seu matulão.

Como que seguindo a estrutura de um roteiro dramatúrgico, no qual se apresenta o conflito e no final o desfecho ou a resolução do conflito (para êxtase do espectador), a canção apresenta na primeira estrofe a personagem e seu drama, um retirante muito pobre que sai do seu "Bodocó" (metáfora que pode significar qualquer pequena cidade do interior do Nordeste) e, despossuído de bens materiais (nem mesmo uma mala possui), encara a extensa peregrinação "viajando num pau-de-arara", carregando apenas "a coragem e a cara".

Depois de uma longa e dura viagem, consegue finalmente alcançar sua meta – no caso do migrante, chegar à grande cidade –, expressa na frase que se repete como num lamento ou numa ladainha: "Eu penei, mas aqui cheguei, eu penei, mas aqui cheguei". No caso do sanfoneiro, essa meta seria alcançar o sucesso depois de muitos percalços.

A segunda parte da música nos é apresentada como um contraponto à primeira. Na comparação feita com o texto dramatúrgico, aparece como a resolução do drama/conflito. É como se nas entrelinhas de uma estrofe para a outra estivesse presente a frase: "apesar disso", apesar do sofrimento, apesar da dureza da vida do sertanejo/retirante e da escassez de bens materiais, vejam tudo o que tenho de riqueza cultural e que trago comigo – "trouxe o triângulo, no matulão, trouxe o gonguê, trouxe a zabumba, dentro do matulão / xote, maracatu e baião, tudo isso eu trouxe no meu matolão".

O simples imigrante que trouxe em seu "matolão" objetos de grande valor para a cultura brasileira, sua rica "bagagem cultural", acaba por participar, através das brechas da tessitura, da identidade nacional, atuando na composição do que vem a ser a brasilidade. Os instrumentos musicais "triângulo, gonguê e zabumba" e os ritmos populares da sua região, "o xote, o maracatu e o baião", trazidos por Luiz Gonzaga da região Nordeste para a capital federal, ampliaram o repertório musical brasileiro, alargando a ideia de brasilidade.

A opção dos compositores em apresentar o enredo na primeira pessoa induz o ouvinte a crer que a história contada é a história real do artista nordestino, que migrou do sertão de Pernambuco para a cidade grande. Mesmo sabendo que Gonzaga não chegou ao Rio de Janeiro em um pau-de-arara, muito menos em condições tão degradantes como o personagem da canção, somos envolvidos(as) na trama de forma a assimilar a história como sendo uma narrativa vivenciada por ele. Esse recurso de linguagem acaba por atrair uma grande leva de ouvintes, que se identifica ou se emociona com suas músicas.

Não por acaso, foi com a canção "Pau-de-arara" que o músico e ex-ministro da Cultura do Brasil Gilberto Gil (na gestão de 2003 a 2008) abriu o *show* de posse da primeira eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva[45], em 2003. Foi um momento emblemático de transmutação da política e da cultura brasileira – refiro-me ao fato de um trabalhador pobre, oriundo da região Nordeste, sem grandes letramentos, chegar ao cargo de mais alta representatividade do país, de forma democrática.

Entre outras músicas de Gonzagão que retratam a diáspora nordestina como forma de denúncia, destaco "Vozes da seca", de 1953, de composição do cantor em parceria com Zé Dantas. A canção, considerada por alguns estudiosos como a primeira música de protesto do Brasil, faz uma crítica direta ao governo federal no que tange à ausência de políticas

---

[45] O presidente Lula é outro pernambucano migrante de nome Luiz, que saiu de uma condição de poucas possibilidades e ganhou um lugar de importância substancial na história do Brasil e mesmo mundial. Aos sete anos de idade atravessou o país junto com a mãe, dona Lindu, e mais sete irmãos, em busca do pai que migrou para São Paulo prometendo voltar, mas assim como tantos outros, deixou a família para trás.

públicas para os estados do Nordeste. A letra, que inicia agradecendo pela ajuda do Sudeste – muitas campanhas de auxílio eram realizadas na época, com grande visibilidade midiática –, segue demarcando o incômodo dos(as) habitantes do Nordeste com ideia de ajuda como sentido de esmola: "Seu doutor, os nordestinos têm muita gratidão pelo auxílio dos sulistas nessa seca do sertão. Mas doutor, *uma ismola* a um homem que é são ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão". Por isso, a letra reclama providências que amenize a situação da região – que passava por mais um período de estiagem – e políticas que preservem a dignidade do trabalhador do sertão. A mensagem é dirigida ao presidente da República, como legítimo representante da nação:

> *É por isso que pidimo proteção a vosmicê*
> *Home pur nóis escuído para as rédias do pudê*
> *Pois doutô, dos vinte estado temos oito*[46] *sem chovê*
> *Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê*
> *Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage*
> *Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage*[47]
> *Livre assim nóis da ismola, que no fim dessa estiage*
> *Lhe pagamo inté os juru sem gastar nossa corage.*

As palavras usadas pelos compositores deixam transparecer um sentido de pedido/súplica, dando lugar a interpretações do tipo: Luiz Gonzaga se coloca e coloca seus conterrâneos nordestinos no lugar de pedintes. A minha leitura é a de que o "pedido" aparece no sentido de reivindicação, na medida em que este se refere ao trabalho e às obras no lugar de esmolas, havendo a tentativa de preservar a dignidade do povo pobre trabalhador.

---

[46] Nesse período, o Brasil estava dividido em 20 estados, sendo que o estado da Bahia não fazia parte da região Nordeste, por isso oito estados compunham essa região afetada pelas secas.

[47] Nos anos 1950, em resposta às cobranças das elites nordestinas que utilizavam a seca como principal mote para conseguir recursos, o governo federal cria a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), o Banco do Nordeste e outras instituições que acabaram sendo utilizados como mecanismos de poder e manipulação das oligarquias nordestinas (Oliveira, 2008).

Para finalizar a discussão do Brasil cantado por Luiz Gonzaga e a importância do tema da diáspora sertanejo-nordestina para a construção da brasilidade, compartilho uma análise feita por Antônio Risério (2010) na qual o sociólogo afirma que Gonzaga assumiu um papel fundamental na construção da brasilidade a partir da ideia de nordestinidade. Como um tecelão, alinhavou fios dispersos de uma cultura que se espalhou forçosamente por todo o país, a cultura nordestina. Segundo o autor, esse processo diaspórico gerou um "corte brusco e radical" no cotidiano das pessoas saídas das "antigas e tradicionais comunidades campestres" que chegaram no "explosivo mundo urbano-industrial que então começava a se configurar no país". Nas palavras de Risério (2010, p. 75):

> Penso que é possível afirmar que Luiz Gonzaga desempenhou o papel nada insignificante, social e culturalmente, de uma força anti desagregadora. Atuando na dimensão dos signos – e em plano de massas – Gonzaga trazia consigo um universo familiar aos nordestinos, com suas representações conhecidas e seus referenciais nítidos. [...] enquanto devolvia ao Nordeste um espelho onde a região tratasse de se contemplar e rever, Gonzaga exerceu uma função importantíssima com relação ao impacto nordestino na história social de São Paulo. Contribuiu para a coesão psicossocial do migrante. Para a preservação de formas e práticas culturais nordestinas, sertanejas, nesse contexto migratório. [...] evitou que se esgarçasse ou rompesse, na migração, o tecido original da cultura sertaneja, nordestina. E ainda contribuiu para sua afirmação nos bairros que hoje compõem o cinturão mais vivo e colorido da maior cidade que os brasileiros construíram.

Apesar de não conceber a ideia da existência de um "tecido original da cultura sertaneja", penso que a descrição que o sociólogo faz da atuação de Gonzaga na reagregação e elevação da autoestima de uma ampla comunidade brasileira, vista como *alteridade* do Brasil moderno, traduz muito bem algumas das minhas teses sobre o sanfoneiro.

"Se acabarem com teu Carnaval?"

Ainda que não levasse em conta o curto tempo de vida de Gonzaguinha e o fato de que praticamente toda sua carreira esteve marcada pelo assédio da censura, já poderia afirmar que o artista nos deixou uma obra extensa e diversa, tanto no que se refere às temáticas abordadas, quanto aos ritmos. Os(As) inúmeros(as) intérpretes que emprestaram a voz às composições de Gonzaguinha trouxeram ainda mais multiplicidade a essa produção musical.

Para melhor compreender essa afirmação, sugiro a escuta, por exemplo, das músicas "O preto que satisfaz" (1979)[48] e "A felicidade bate à sua porta" (1973) na voz do grupo As Frenéticas, que em nada se parecerá com o romantismo derramado e potente de "Explode coração" (1979) e "Grito de alerta" (1980), gravadas por Maria Bethânia. As duas últimas em muito diferem de canções chamadas "de protesto", como "Pequena memória para um tempo sem memória" (1980) e "A cidade contra o crime" (1980), que contrastam com a ternura e a leveza de "Nunca pare de sonhar" (1984) ou "Belo balão" (1985), as quatro gravadas por Gonzaguinha, sendo que nas duas últimas o cantor está acompanhado por um coral infantil. Daí, pode-se partir para o baião "Pobreza por pobreza" (1968) e o maracatu "Festa" (1968), ambas gravadas pelo vozeirão de Gonzagão. Finalize a viagem pelo "Trem" (1968) de Gonzaguinha escutando as canções autobiográficas "Eu apenas queria que você soubesse" (1987) e "Sangrando" (1980).

No estudo da obra de Gonzaga Júnior, foi interessante notar que, apesar do ecletismo demonstrado por esse breve exercício, uma das principais marcas do artista é a coerência entre o vivido, o pensado e o expressado, sendo que o fio que costura essa "colcha de retalhos" é o Brasil. A realidade desigual do país, o cotidiano do povo brasileiro, a labuta

---

[48] Essa versão ao vivo evidencia as principais características do grupo composto por seis mulheres e conhecido por uma atuação irreverente e divertida, que estourou nos anos 1970/1980 nas paradas de sucesso. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j3A-7yLy1d8. Essa canção fez grande sucesso, sendo a música de abertura da telenovela *Feijão maravilha*, da Rede Globo, em 1979. Ver abertura em: https://www.youtube.com/watch?v=R9BbP48b7eo.

dos(as) trabalhadores(as) pobres, a esperança, o desejo de mudança e a luta por direitos foram temas insistentemente cantados por Gonzaguinha.

Em todos os álbuns e em todos os momentos da sua produção musical aparece o Brasil, ora como denúncia e crítica ao projeto excludente de nação, ora como implicação, amor e luta pela igualdade. Uma canção que reúne muitas das faces dessa brasilidade expressa por Gonzaguinha e que se tornou uma espécie de hino das lutas coletivas por um outro Brasil possível é a música "É", cuja frase final intitula a terceira parte deste capítulo: "É, a gente quer viver uma nação, a gente quer é ser um cidadão"[49]. Uma obra-prima gravada em 1988, no LP *Corações marginais* e que se tornou tema de novela, sendo muito tocada nas rádios e TVs.

Fazendo uma retrospectiva linear iniciada por "Comportamento geral" (1972), música destaque de início da carreira e que aqui será analisada, cito algumas canções que considero emblemáticas para expressar o pensamento do artista sobre o Brasil e as brasilidades insubmissas: "Um sorriso nos lábios" (1972); "Pois é, seu Zé" (1974); "Assim seja, amém" (1975); "Dias de Santos e Silvas" (1977); "E por falar no Rei Pelé" (1978); "A marcha do povo doido, bié, bié, Brasil" (1980); "Fala Brasil" (1981); "Alô alô Brasil" (1983); "Sonhos brasis" (1984), entre outras. Desse conjunto de canções que versam sobre o Brasil e as brasilidades, escolhi examinar "Comportamento geral" por dois motivos principais: o primeiro, por representar bem o pensamento crítico do artista sobre o país; e o segundo, por ter sido a canção que impulsionou a carreira do artista. Vejamos como isso aconteceu.

Quando Gonzaga Júnior gravou "Comportamento geral" em 1972, em um compacto simples, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) da Polícia Federal deixou passar desapercebida essa música do seu painel de controle, certamente porque nesse período Gonzaguinha ainda não era tão conhecido do grande público. Esse foi um fato inusitado, pois, como veremos a seguir, a letra da canção não deixa dúvidas:

---

[49] A música "É" foi o tema de abertura da recente novela da Rede Globo *Amor de mãe* (2019-2021), além de estar na trilha sonora das novelas *Vale tudo*, de 1988, também da Globo, e *Vidas em jogo*, de 2011, na Record.

trata-se de uma crítica ácida e sarcástica à situação do Brasil e à apatia do cidadão brasileiro da época.

Comportamento geral

Você deve notar que não tem mais tutu
e dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
e dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
e dizer: tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
e esquecer que está desempregado

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?

Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre: 'Muito obrigado'
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve pois só fazer pelo bem da Nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um Fuscão no juízo final
E diploma de bem comportado

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
E um Fuscão no juízo final
Você merece, você merece.

Um ano após a primeira gravação, em 1973, ao se apresentar com a música no programa de auditório do Flávio Cavalcante na TV Tupi, Gonzaguinha foi duramente criticado pelos jurados do programa, que fizeram um alarde na imprensa, apontando a ironia da letra, considerada agressiva e afrontosa. A repercussão desse episódio na imprensa fez com que os compactos – que estavam empoeirados nas lojas de discos – esgotassem e, em semanas, a música entrou para as paradas de sucesso das rádios, sendo regravada no primeiro LP do cantor: *Luiz Gonzaga Jr*. O fato chamou a atenção da censura, que proibiu a execução da canção em público e apreendeu os discos que estavam em estoque.

Esse fato, que levou o compositor a prestar esclarecimentos no Departamento de Ordem Política e Social (Dops), viria marcar o início de uma relação bastante conflituosa entre o artista e a censura e seria a primeira das muitas visitas do músico à polícia. Mas, antes de seguir com a análise, convido o(a) leitor(a) a escutar a batida desse samba canção[50].

Em síntese, "Comportamento geral" pode ser lida como uma provocação ao comportamento passivo e alienado do(a) brasileiro(a) comum, que, mesmo vivendo em um contexto político e econômico muito desfavorável, é induzido pelos mecanismos de transmissão ideológica do Estado (Althusser, 1987) a seguir a vida de forma acomodada e conformada, sem se dar conta da gravidade da situação do país que o(a) afeta.

As frases que compõem a primeira estrofe parecem indicar que o conteúdo da obra estaria direcionado para o(a) trabalhador(a) pobre, como se pode verificar em: "você deve notar que *não tem mais tutu*;

---

[50] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RLxQ1UyHDD4. Por trazer um conteúdo muito atual, foi regravada pela cantora Elza Soares, em 2019 (ver clipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ttn6V_r3D9Y), e também pelo cantor Crioulo, que trouxe uma nova versão ao refrão (https://www.youtube.com/watch?v=pgcoCrLxFps). Foi também regravada por Xênia França e Liniker, cantoras seguidas por uma geração ainda mais jovem.

você deve *lutar pela xepa da feira*; você deve rezar pelo bem do *patrão* e esquecer que está *desempregado*" (grifos meus). Mas, se a crítica estivesse, de fato, dirigida apenas à classe trabalhadora mais pobre, por que então a canção incomodaria tanto a classe média, representada pelos jurados do programa, por exemplo? Talvez o título da música "comportamento geral" nos dê pistas sobre o desconforto causado aos ouvidos de uma classe média, que se sentiu confrontada por perceber que havia, de fato, uma atitude generalizada de grande apatia e passividade diante dos abusos de um governo autoritário e dos efeitos de uma difícil situação econômica, escamoteada pelos *slogans* ufanistas que faziam referência a um "milagre econômico brasileiro", veiculados pelo Estado e por uma mídia conivente.

Ao utilizar em toda a música a segunda pessoa pronominal "você", Gonzaguinha cria uma interlocução com um público não tão definido assim e numa espécie de jogo dialético, mediado pela conjunção aditiva "e", e promove um sentimento de alerta através de frases binárias. Aqui dividirei em frase 1 e frase 2 para destacar que as frases "2" funcionam como réplicas aos seus apontamentos:

1. Você deve notar que não tem mais tutu
2. e dizer que não está preocupado

1. Você deve lutar pela xepa da feira
2. e dizer que está recompensado

1. Você deve estampar sempre um ar de alegria
2. e dizer: tudo tem melhorado

1. Você deve rezar pelo bem do patrão
2. e esquecer que está desempregado.

De todas essas frases provocativas, as duas últimas certamente geram ainda mais desconforto à manutenção da ordem social, pois trata de dois temas "tabus": o capitalismo, representado pela figura do "patrão", e a crença/fé do(a) brasileiro(a) impressa pela palavra "rezar". O trecho curto nos lembra que na lógica do sistema capitalista o empregado deve

sempre "vestir a camisa" da empresa, dando o seu melhor, seu suor e até seu sangue para que a economia do país siga forte.

Em um país estruturado pelo escravismo e marcado pela pessoalidade nas relações profissionais (Damatta, 1997), uma das tristes tradições que se atualiza é a lógica paternalista na relação patrão/empregado. É muito comum que o(a) patrão(oa) induza os(as) empregados(as) a acreditarem que são pessoas próximas, até amigos(as) dele(a) ou, o que é ainda pior, que são "praticamente da família", e por isso devem agradecer pelo emprego e colaborar com o crescimento da empresa/economia para o "bem de todos(as)". Nas palavras de Gonzaguinha: "rezar pelo bem do patrão", mesmo que esteja sendo explorado ou que esteja desempregado.

O compositor arremata esse diálogo com o refrão: "você merece, você merece / tudo vai bem, tudo legal / cerveja, samba, e amanhã, seu Zé / se acabarem com o teu carnaval?". A repetição da frase "você merece" me desperta duas possibilidades de interpretação. A primeira, mais óbvia, seria algo como: já que você é um(a) alienado(a), você merece sofrer, o que não condiz com a postura do artista que pauta a luta pela igualdade e por direitos. Isso me leva a pensar na frase como uma espécie de súplica acrescida da palavra "não" para dizer: "você não merece", "acorde"! Os elementos "cerveja, samba e carnaval" aparecem como recursos de entretenimento e consolo diante da dura vida do(a) trabalhador(a) brasileiro(a) e do contexto político sombrio em que se encontrava o país. Ao perguntar a um "Zé" qualquer "se acabarem com o teu carnaval?", o cantor insinua, em tom desiludido, que mesmo essa fresta de liberdade e alegria pode estar em risco se "você" continuar alienado e imóvel.

E aqui penso que o *carnaval* aparece em dois sentidos: como crítica à famosa política do pão e circo, implementada por governos corruptos e antidemocráticos que, para despistar os problemas políticos, promovem grandes festas para inebriar o povo – no caso do Brasil, além do carnaval, o futebol cumpre esse papel; e também como recurso reinventado pelo povo brasileiro, pelo povo preto da comunidade, do morro para manter-se de pé, para sobreviver. O carnaval é trazido muitas vezes por Gonzaguinha como uma possível *estratégia gingada* que, sem ele, sem o *samba* e a *cerveja* seria muito difícil manter a ânima coletiva.

A denúncia ao Estado autoritário, a política do medo e ao discurso publicitário de otimismo[51] (marcas do regime militar) estão mais presentes na segunda e última estrofe, especialmente nas frases: "você deve aprender a *baixar a cabeça e dizer sempre muito obrigado*; são palavras que *ainda te deixam dizer*, por ser homem bem *disciplinado*; fazer *pelo bem da Nação*, tudo aquilo que for *ordenado*" (grifos meus).

Isso certamente deve ter irritado bastante os militares, pois, de um modo geral, a música repete frases que foram emitidas pelo próprio governo da época, sendo que essas frases aparecem em um tom marcadamente irônico, conseguindo subverter o sentido original. Desse modo, Gonzaguinha contesta o discurso otimista e desenvolvimentista do Estado pelo viés afirmativo, o que considero uma excelente *estratégia gingada*.

Por fim, a canção faz uma crítica a um episódio desonesto que foi divulgado na época de forma positiva, visto que as grandes mídias basicamente atuavam como porta-vozes da ditadura. No final da Copa Mundial de 1970, na qual o Brasil foi campeão pela terceira vez, todos os jogadores e a equipe técnica da seleção, ao retornarem ao país, receberam de presente do prefeito de São Paulo (indicado pelo regime militar), o senhor Paulo Maluf, um carro zero da Volkswagen. Foram ao todo 25 fuscas pagos com recursos públicos. Segundo a reportagem do jornal *Folha de S. de Paulo* na época: "Os automóveis traziam sobre o porta-malas uma dúzia de rosas vermelhas cada um. No para-brisa traseiro, além do emblema da concessionária, havia um plástico com os dizeres: 'Brasil, ame-o ou deixe-o'", um dos principais lemas da ditadura militar[52].

---

[51] Veiculado pelos *slogans*: "Ninguém mais segura esse Brasil" ou "Este é um país que vai pra frente", que afirmava a política desenvolvimentista do momento como a solução para os dilemas da nação, ao mesmo tempo em que convocava o povo para um espírito de união coletiva – "De mãos dadas é mais fácil".

[52] Sobre o fato, ver reportagem de Leandro Machado, da BBC Brasil, de 11 de janeiro de 2018, intitulada: "O que aconteceu com os fuscas comprados por Maluf com dinheiro público para presentear os jogadores da Copa de 70". Na reportagem, é citado o fato de que esse evento gerou, décadas depois, um processo judicial contra o então prefeito Paulo Maluf, que "chegou a ser condenado a devolver o dinheiro dos Fuscas, mas conseguiu reverter a decisão". Ver em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42574031.

O episódio foi traduzido por Gonzaguinha da seguinte forma, primeiro a música sugere que o ouvinte seja "obediente e bem-comportado", para ao final ser premiado: "um fuscão no juízo final". E aqui a crítica se dá num sentido mais amplo. Para além dos fuscas, Gonzaguinha chama a atenção para como o futebol, as copas mundiais sempre foram utilizadas como mecanismos de alienação da maioria, um dos ópios do povo brasileiro.

Além da música "Comportamento geral" escolhida para representar o pensamento de Gonzaguinha sobre o Brasil, existem outras que seguem a mesma trilha de ironia e contestação sobre as diversas formas de opressão sofridas pelos "de baixo". Podemos citar como exemplos: "Piada infeliz" (1974), "João do Amor Divino" (1979), "O saco cheio de Noel" e "Eu entrego a Deus" (1981), além das já citadas: "Dias de Santos e Silvas" (1974), "Um sorriso nos lábios" (1972) e "A marcha do povo doido" (1980).

Sobre a divulgação de uma brasilidade oficial que se construiu como produto turístico, cito por exemplo: "Desenredo" (1979), "Meu coração é um pandeiro" (1974), "Uma família qualquer" (1974) e "Meninos do Brasil" (1988). Sobre as nações colonizadas e a cultura brasileira edificada pelas raízes africanas negadas, temos pelo menos duas importantes músicas: "Africasiamerica" (1971) e "Tanacara" (1988); além de músicas que exaltam a capacidade de reinvenção e as estratégias gingadas do(a) brasileiro(a): "E vamos à luta" (1980), "Se meu time não fosse campeão" (1979), "Tem dia que de noite é assim mesmo" (1983) e "É" (1988).

A lista de canções de Gonzaguinha sobre o Brasil não é pequena. Não mencionei todas aqui, mas creio que a listagem realizada neste capítulo dá conta do quanto metaforicamente esse artista representa a síntese desse país continental e mestiçado. O filho da diáspora nordestina e neto da diáspora africana carregou em seu corpo, memória e obra a grandeza das culturas de reinvenção. E, apesar de mais de 30 anos de ausência física desse artista tão necessário ao Brasil, seus versos imortais e atuais continuam a ser assobiados e regravados por uma nova geração de artistas que enxergam em Gonzaguinha uma fonte inesgotável de poética política e utópica.

DESLOCAMENTOS DE FRONTEIRAS AFETIVAS E A “FESTA” DO ENCONTRO

É que estou proibido, pelo Gonzaguinha,
de falar em aposentadoria.
Depois que me reencontrei com ele,
minha vida tomou um impulso novo.

LUIZ GONZAGA
(*apud* Echeverria, 2012, p. 216).

Para todos

Chico Buarque

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antônio Brasileiro

Foi Antônio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoada
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ary, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é inconteste
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara

Gal, Bethânia, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
Meu avô pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro.

Chico Buarque, artista sensível e sensato, traduziu bem nessa canção o poder de cura que a música possui: cura para todos os males e pessoas. O capítulo final deste livro trata do (re)encontro entre pai e filho, alinhavado por esse bálsamo benigno que é a *música*.

A trajetória de Luiz Gonzaga e Luiz Gonzaga Júnior teve a música como elemento central das suas vidas, suas escolhas, dores, amores, dilemas e superações. Os conflitos que permearam a relação entre pai e filho, desde a concepção de Luizinho na barriga de Odaléia até a vida adulta, foram dissolvidos aos poucos, tendo a música como linha mestra que costurou essa bonita "colcha de retalhos". Uma história real que às vezes parece inverossímil, tamanha a quantidade de episódios líricos, dolorosos, engraçados e cheios de conflitos, tal como folhetins de melodrama. E como em toda novela, nessa história não poderia faltar um final feliz. Espero que assim como eu, o(a) leitor(a) possa se emocionar e se deleitar com o desfecho "happy end" dessa narrativa.

No finalzinho dos anos 1970, no auge da fama, Gonzaguinha convida o pai para realizarem juntos um *show*/turnê pelo Brasil. A partir do movimento do filho e da disposição do pai em aceitar o convite, nasce uma parceria no campo da criação artística e, o mais importante, inicia-se um processo de construção afetiva. Através da disponibilidade da fala e da escuta, do resgate de histórias não contadas ou mal contadas, dos olhares, abraços e risos próprios da comunhão criativa no palco, um emocionante processo de reconciliação ou talvez de conciliação é trazido a público. Como veremos, essa fase da vida de ambos – última década de vida dos dois – trará repercussões nas suas obras. A medida e a importância disso é o que iremos abordar neste trecho.

Para melhor explorar esse período, dividi o capítulo em duas seções, entendendo que a turnê A Vida do Viajante é o marco desse (re)encontro definitivo. Importa dizer que a narrativa do capítulo não segue uma cronologia linear: destaco a turnê que se inicia em 1980, na primeira seção, e em seguida traço um histórico dos momentos de maior aproximação e parceria criativa entre pai e filho, antes e depois dela.

Na primeira parte, abordo questões referentes à concepção do *show*, às viagens, à estética do espetáculo, à escolha do repertório, ao disco que resultou da turnê etc. Ainda nela, discorro sobre a presença do pai e do filho no "Show 1º de maio" de 1981 e o significado dessa participação na relação dos dois, *show* que é considerado um fato histórico muito importante no processo de abertura política do Brasil e ficou conhecido nos livros de história como "O atentado do Riocentro".

A segunda seção, "'A tecnologia que inventou a alegria': os últimos anos de vida do pai e do filho", destaca músicas feitas pela dupla ou compostas por Gonzaguinha e gravadas por Gonzagão, além das músicas que foram feitas pelo filho para homenagear o pai e vice-versa. Aqui é apresentado um levantamento completo de todas as canções que envolvem de alguma maneira a dupla e sua relação. Ao final, abordo brevemente o lado mais subjetivo desse (re)encontro, os diálogos e entendimentos, a relação com os(as) netos(as), os produtos e registros resultado desse (re)encontro, além de uma seleção iconográfica que materializa alguns dos momentos narrados.

A dedicação de um capítulo inteiro sobre o (re)encontro entre pai e filho é devido ao fato de que esse momento, além de ter influenciado diretamente a obra de Gonzaguinha – afirmo isso, especialmente a partir da escuta do disco *Luizinho de Gonzagão, Gonzaga, Gonzaguinha* (1990), um LP em homenagem ao pai, logo após a morte deste –, influenciou também a produção musical de Gonzagão, que passou a incluir com mais frequência em suas falas, apresentações e mesmo em canções mensagens positivas direcionadas ao filho. Veremos como a reconstrução da relação afetivo-familiar, que durou até que o fim das suas vidas, contribuiu para a união familiar, reverberando, inclusive, na produção musical dos(as) filhos(as) de Gonzaguinha, em especial, de Daniel Gonzaga.

O segundo motivo parte de uma percepção evidente de que existe uma lacuna no tratamento da questão. Nas fontes existentes sobre os artistas, detectei que, com exceção da biografia dupla *Gonzaguinha e Gonzagão, uma história brasileira*, de Regina Echeverria (2012), quase todos os livros, artigos, reportagens e documentários sobre os dois optam por enfatizar o conflito na relação entre os músicos, abordando de forma insistente o tema da dúvida da paternidade, as brigas e o sofrimento do filho. Especialmente após o lançamento do filme *Gonzaga: de pai pra filho* (2012), que foi visto por milhares de pessoas, suponho que, no imaginário dos(as) brasileiros(as), a relação dos Gonzagas foi muito mais marcada pelo viés negativo e conflitivo do que pelo afinamento e confluência afetiva, vivenciada na última década de vida de ambos. Por tudo isso, considerei necessário fazer chegar ao público uma outra versão dessa história, jogando luz no poder curativo do perdão, do desprendimento para sempre *recomeçar*, palavra tantas vezes utilizada por Gonzaguinha.

"FELICIDADE O TEU NOME É UNIÃO" – A TURNÊ A VIDA DO VIAJANTE E A PARCEIRA CRIATIVA

No ano de 1979, após ser aclamado pela crítica e pelo grande público como um dos maiores compositores e cantores brasileiros, Gonzaguinha convida o pai para realizarem um *show* em conjunto. Luiz Gonzaga aceita de imediato e, ao que tudo indica, de coração aberto.

> GONZAGUINHA: Eu quero fazer um show junto com você!
>
> LUIZ GONZAGA: Como assim?
>
> GONZAGUINHA: Eu quero contar a sua história pai. Isso vai começar daqui a três meses e você pode parar tudo o que está fazendo que de agora em diante quem toma conta da sua carreira artística é o escritório, porque você se vende muito barato e etc e tal. E show agora é com eles.

LUIZ GONZAGA: Está bom, vamos nessa (Echeverria, 2012, p. 190, grifo nosso)[1].

Quais leituras podemos fazer desse importante episódio na vida do pai e do filho, que até então haviam experimentado uma relação difícil, eivada de desconfianças e decepções de ambos os lados?

Antes de adentrar as análises do fato, algumas informações são importantes de serem trazidas a público ou relembradas, na tentativa de fazer uma leitura o mais aproximada possível da realidade e do que significou esse acontecimento na vida dos dois artistas. Como mencionado, Gonzaga Júnior inicia a carreira musical no final da década de 1960, participando de festivais universitários. Ganha certa visibilidade nos primeiros anos da década de 1970, quando grava o primeiro LP em 1973, mas só alcança o sucesso efetivo em 1979 ao lançar o sétimo LP *Gonzaguinha da vida*, que contém um dos maiores sucessos da carreira, "Explode coração".

Nesse ínterim, Gonzaguinha se torna um dos compositores mais respeitados e bem pagos da MPB, arrebatando os prêmios de melhor compositor, melhor música e melhor *show* pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1979, além de outras premiações. A partir daí, torna-se presença assídua em jornais e revistas de grande visibilidade no país, virando capa da *Revista Veja*, na época, um dos grandes estandartes de projeção nacional, além de ter passado a participar de programas de TV com grande audiência, a exemplo do *Cassino do Chacrinha* (Rede Globo) e do *Programa do Sílvio Santos* (SBT). Além disso, suas canções viraram trilha sonora e abertura de várias telenovelas. Só por essas informações é possível perceber o grande alcance de popularidade do artista, pois os citados programas e ainda mais, as telenovelas da Globo, têm um índice muito alto de audiência.

---

[1] A autora não menciona o contexto específico no qual esse diálogo aconteceu. Possivelmente, obteve acesso a essas falas, através de entrevista com o Nelson Drucker, diretor da empresa de produção cultural Ação Produções, criada por Gonzaguinha no final de 1979. Segundo a autora, Nelson esteve com Gonzaguinha na ocasião da ida à casa de Luiz Gonzaga para oficializar o convite.

Nesse período, Gonzaga pai já não estava mais nas paradas de sucesso. A carreira, que chegou a cinco décadas ininterruptas, foi marcada por previsíveis altos e baixos. Em síntese, podemos dizer que Luiz Gonzaga alavanca o sucesso nacional entre os anos de 1946 e 1955, podendo considerar esse o período áureo da sua carreira e do baião. Mas a partir da chegada da bossa nova, meados dos anos 1950, o artista é colocado de lado pela grande mídia, passando a ser considerado pela juventude urbana como um cantor cafona, algo próximo ao que hoje chamamos no Brasil de "brega".

Apesar de continuar reinando nos interiores do Brasil, especialmente na região Nordeste, passou a fazer *shows* com estrutura muito precária, com pouca qualidade de som, o que não evidenciava a potencialidade do artista – apresenta-se em circos, carrocerias de caminhão, pequenos teatros, fazendas e palanques políticos. Luiz Gonzaga sempre gerenciou sua própria carreira com o importante auxílio de Helena, sua esposa[2], segundo Dreyfus (2012), tudo muito improvisado e com pouco profissionalismo.

É importante lembrar que, no início dos anos 1970, Gonzagão volta à cena musical com visibilidade nacional pelas mãos e vozes dos tropicalistas, especialmente pela atenção de Gilberto Gil, que se considera, até os dias de hoje, uma espécie de descendente musical do mestre Lua, exaltando constantemente sua grandeza. Nesse período, seu principal sucesso "Asa branca" é regravado por importantes artistas que estão em evidência, como Geraldo Vandré (um ícone das esquerdas), Caetano Veloso (que estava no exílio na Inglaterra) e Raul Seixas (o roqueiro "maluco beleza") que o faz em ritmo de *rock and roll*[3].

---

[2] Dreyfus (2012) afirma que mesmo com os poucos recursos tecnológicos da época, Helena atuou nos bastidores como uma grande produtora cultural, não apenas do marido, mas de pessoas que Gonzagão levava do Nordeste para sua casa para tentar carreira no Rio de Janeiro, a exemplo de Dominguinhos e Marinês. Como sempre, essas facetas das mulheres como importante agenciadoras raramente chegam ao grande público.

[3] Na primeira versão, em entrevista à jornalista Marília Gabriela, Raul Seixas faz uma demonstração do quanto "Asa branca" tem uma proximidade com o *rock* rural, ele inicia cantando "Blue moon" (na versão de Elvis Presley) e segue com "Asa branca", ver em: https://www.youtube.com/watch?v=qITXk19U5Bk. Na segunda versão, a música é cantada em inglês em

Também é reiteradamente reverenciado por artistas oriundos do Nordeste, apresentados pela grande mídia como "cantores regionais", a exemplo de Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Fagner, Belchior, entre outros.

Aqui é necessário mais uma vez expressar o quanto a questão do "nacional" *versus* "regional" reflete o colonialismo interno. No circuito cultural, político e econômico até os dias atuais, só é considerado nacional o que está ou advém do Sudeste, do conhecido "eixo Rio-São Paulo". Tudo o que é produzido no restante do país, nas outras quatro macrorregiões que compõem a nação, é considerado pela grande mídia e pelas grandes narrativas, como "regional". Importa dizer que, por mais que os discursos oficiais da cultura brasileira tentassem encaixotar o grande mestre Luiz Gonzaga no rótulo de "regional", seu alcance, no sentido de recepção e influência, ultrapassou qualquer esforço de fronteira.

Ainda sobre o reconhecimento e aproximação com a turma jovem da MPB, trago a seguir a capa do disco *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (lançado em 1971), produzido por Capinam (outro tropicalista), que muito nos diz sobre a versatilidade e vocação para a modernidade/eternidade do velho sanfoneiro. Esse é um álbum que, naquele contexto de baixa visibilidade do artista, legitima a importância cultural do mestre Gonzaga para a música brasileira, reverenciado por artistas consagrados da MPB, considerados "cult" pela cultura letrada.

Fiz questão de trazer à cena a capa e o título do LP para afirmar como esse produto está em consonância com a estética *tropicalista*, tão presente e inquietante para a cultura brasileira daquele contexto. O diálogo desconcertante entre a tradição e a modernidade provoca a desconstrução de estereótipos criados em torno do Rei do Baião, diga-se de passagem, criados em grande medida por ele próprio como estratégia de *marketing*. Isso, depois de um tempo, certamente reduziu ou fixou seu público e a capacidade de alargar seu lugar no mercado fonográfico.

---

ritmo mais lento e com alterações na letra original, sendo chamada de "White wings", ver também: https://www.youtube.com/watch?v=mbt8FZhnQgE.

FIGURA 32
Capa do LP *O canto jovem de Luiz Gonzaga* (1971, RCA)
Fonte: foto de reprodução *G1* (2020)[4].

O "artista sertão/Nordeste" aparece na capa do LP como um cidadão metropolitano, numa paisagem típica de cidade grande, lugar onde viveu a maior parte do tempo, despido do chapéu de cangaceiro e dos trajes de vaqueiro. Esse tipo de desconstrução é muito própria dos tropicalistas, que confundia e dividia opiniões sobre o que podia e o que não podia caber nessa sociedade e na brasilidade. E seu Luiz, apesar de ter criado ele próprio sua personagem de identidade fixa, sempre esteve aberto ao novo, ao paradoxo, desde que isso lhe trouxesse prestígio.

Nesse período, o artista, sempre que possível, expressou publicamente a importância e admiração que passou a ter pelos jovens artistas e universitários que souberam ler sua produção e pediu desculpas por ter criticado, inclusive em forma de música, as expressões daquela geração. No ano de 1967, no LP *Oia eu aqui de novo*, Luiz Gonzaga grava o "Xote dos cabeludos" (José Clementino/Luiz Gonzaga), no qual inicia com a frase: "atenção senhores cabeludos, aqui vai o desabafo de um

[4] Ver em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/05/04/discos-para-descobrir-em-casa-o-canto-jovem-de-luiz-gonzaga-luiz-gonzaga-1971.ghtml.

quadradão". Na música, ele critica de forma bastante preconceituosa o estilo dos jovens cabeludos, apontados na letra como efeminados. Uma infeliz postura de um músico que, ao sentir-se magoado por estar em baixa visibilidade, ataca um grupo que depois o acolheu. Felizmente, em tempo, conseguiu se redimir.

Porém, logo em seguida, com suas atitudes políticas controversas, mais de uma vez, desaponta a turma jovem que o aclamou. Ao se pronunciar em algumas entrevistas, Luiz Gonzaga afirma que a ditadura não era tão perversa como diziam os comunistas e demonstrava, abertamente, admiração pelos militares. É fato que Gonzaga tinha uma visão política bastante estreita e, às vezes, ingênua. Prova disso é que, de um lado, grava uma canção que na época era um hino de protesto "dos cabeludos": "Pra não dizer que não falei das flores" (Geraldo Vandré), sendo inclusive censurado, o que o deixou furioso, mas, ao mesmo tempo, vivia cortejando os presidentes ditadores para pedir-lhes benefícios, tanto para o município de Exu (Pernambuco, sua cidade natal), quanto para Miguel Pereira (município do estado do Rio de Janeiro, onde tinha um sítio), sendo atendido em diversos assuntos[5]. Como bem disse Dominique Dreyfus (2012, p. 239): "Gonzaga era o fruto e o reflexo – mesmo que o criticasse – do mundo paternalista e patriarcal no qual nasceu", e essa era uma das divergências mais dolorosas para Gonzaguinha, seu filho.

Todas essas controvérsias levaram o artista de volta a um lugar de menor importância no cenário nacional, pois o delicado contexto político interferia diretamente na relação entre obra e artista/pessoa, e, apesar desse respiro na sua carreira, a década de 1970 não foi fácil para o sanfoneiro. Seu estilo musical não atraia um público novo e a venda de discos continuou restrita aos fãs; os *shows* para as "bandas do Sul", como ele dizia, tornaram-se raros.

---

[5] Os benefícios, no caso, de fato favoreciam o coletivo, as cidades citadas. Segundo Dreyfus (2012), ele conseguiu para Exu, por exemplo, luz elétrica (para o povoado do Araripe), sinal de televisão e telefone, estrada de rodagem, uma escola agrícola, entre outros serviços que eram função do poder público. Mas usava seu prestígio para pedir diretamente aos políticos e ficava imensamente agradecido e envaidecido por ter conseguido aqueles "favores".

No final dessa década, é possível dizer que Luiz Gonzaga tinha um saldo muito positivo no que tange ao reconhecimento do seu papel como criador de estilos e matriz musical para novas gerações da música brasileira, ocupara um lugar nada desimportante na galeria da cultura brasileira. Em 1976, inclusive, foi homenageado com um programa especial na Rede Globo em horário nobre, *Brasil Especial Luiz Gonzaga*, quando foi feita uma retrospectiva da carreira do artista, reunindo familiares, artistas e fãs e o colocando em destaque na mídia.

Apesar disso, o dinâmico e inquieto artista passou a ocupar um lugar de prestígio quase que póstumo, de um sucesso preso ao passado, o que não o ajudava a resolver os problemas financeiros e a realizar o desejo de continuar brilhando nos palcos. Segundo diversos depoimentos de pessoas próximas a ele, ao final da década de 1970, Gonzagão encontrava-se cabisbaixo e amargurado (Dreyfus, 2012). Ao contrário do filho, que nesse período estava sob todos os holofotes da grande mídia.

Exatamente por isso, Gonzaguinha percebeu que não seria mais possível gerenciar ele próprio a carreira – o que fazia até então de forma autônoma – e, em 1979, convida o produtor paulista Nelson Drucker, amigo e parceiro, que desde 1973 havia divulgado o trabalho do artista em São Paulo, e juntos com Bel Fernandes – um produtor cultural que trabalhava com circuitos universitários de música e já havia conquistado a confiança de Gonzaguinha – criam a empresa de produção cultural Ação Produções. Durante dez anos, a produtora empresariou Gonzaguinha, além de outros artistas como Lulu Santos, Guilherme Arantes, João Bosco e Dominguinhos. Mais tarde, junta-se a eles Bia Aydar, que já administrava a carreira de outros músicos.

Mais maduro e seguro emocionalmente, formado em Economia, casado e pai de dois filhos, com a carreira consolidada e incomodado pelo desprestígio e precariedade em que se encontrava o pai, Gonzaguinha o convida primeiro para fazer parte do *cast* da sua empresa e em seguida para cantarem juntos, rodando o país. Segundo Bel Fernandes (*apud* Echeverria, 2012, p. 183): "O Gonzaguinha tinha uma bronca porque acredita que as pessoas exploravam o pai, o que não é mentira.

Exploravam mesmo. E arrastou o Gonzagão com todo cuidado. E o fato de termos Gonzagão e Gonzaguinha fez a empresa crescer rapidamente".

Não foi só a empresa que cresceu. Cresceu a empresa, a carreira e as finanças, tanto de Gonzaguinha quanto de Gonzagão, e o mais importante: cresceu o afeto entre pai e filho. Assim que começou a trabalhar com a Ação Produções, a agenda das festas juninas se intensificou e o *show* "A vida do viajante" logo se transformou numa turnê que, com todo o aparato de uma equipe profissional de produção, viajou pelo Brasil, entre 1980 e 1981.

Tracei esse preâmbulo para dizer que estou de acordo com a leitura feita por Regina Echeverria (2012): Gonzaguinha esperou ser reconhecido pelo seu trabalho, construído longe da sombra do pai, para buscar uma aproximação com o velho e colocá-lo de novo sob os holofotes nacionais que, naquele momento, iluminavam o moleque de São Carlos.

A turnê A Vida do Viajante

Em abril de 1980, teve início a turnê A Vida do Viajante, que contou com mais de 80 apresentações, passando por quase todas as regiões do país, e emocionou não apenas os(as) envolvidos(as) diretamente no evento, mas multidões de admiradores(as) dos dois artistas, espalhadas por todo o Brasil (Echeverria, 2012). O apelido "Gonzagão" e "Gonzaguinha", que se eternizou e foi adotado por Luiz Gonzaga daí por diante, nasceu quando, em um *show* de lançamento do disco *A vida do viajante*, numa casa de forró em São Paulo, chamada Forró Asa Branca, Gonzaguinha avistou uma faixa onde estava escrito: "Gonzaguinha e Gonzagão, a maior dupla sertaneja do Brasil" (Vanderley, 2022, p. 377).

Casas de forró como esta citada na narrativa se espalharam por diversos bairros de São Paulo, reunindo especialmente migrantes de diversos cantos do Nordeste. Uma das pioneiras, que teve uma importância muito grande na carreira de Luiz Gonzaga e de muitos outros artistas nordestinos, foi o forró de Pedro Sertanejo, no bairro do Belenzinho[6].

---

[6] Para ter uma melhor compreensão do Forró de Pedro Sertanejo, pai do acordeonista Oswaldinho, ver tese de doutorado da historiadora e cantora Jurema Paes, da Pontifícia Universidade

Segundo Echeverria (2012), dois incidentes marcaram a interrupção da agenda de apresentações da dupla. No mês de julho, na vinda do papa João Paulo II ao Brasil, em passagem por Fortaleza (Ceará), o "sanfoneiro do povo de Deus", muito católico e devoto do pontífice, cantou sua mais famosa música "Asa branca", dedicando ao papa como um hino de paz do Brasil.

Antes da entrada no estádio Plácido Castelo, ao perceber que a porta onde estava o cantor se abriria, uma multidão invadiu o estádio de forma inesperada, atropelando o cantor, que saiu do outro lado sem sapato e sem sanfona. Conseguiu, ainda assim, se apresentar, mas declarou ter se machucado bastante. No ano seguinte, em uma das apresentações do *show* em Santos (litoral de São Paulo), seu Luiz caiu do palco ao sentar-se em uma cadeira mal posicionada, quebrou duas costelas, tendo que interromper a turnê por dois meses.

Não consegui ter acesso às informações mais detalhadas sobre a turnê, as cidades por onde passaram, o número de espectadores(as), entre outros dados importantes, pois existem poucas fontes disponíveis a respeito. Trabalhei com o que pude captar do livro de Echeverria e de conversas com Paulo Vanderley, mas o que interessa para a tese é perceber como essa aproximação mexeu com a obra de cada um dos artistas e verificar o que foi produzido a partir do (re)encontro.

No início de 1981, depois de ter passado por diversas cidades, o *show* chega ao Rio de Janeiro e a dupla, sob a direção de Fernando Faro, faz uma apresentação para convidados(as) com o objetivo de gravar um LP ao vivo: um álbum duplo com mais de uma hora e meia de música que levou o mesmo nome da turnê: *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante*, pela Electric and Musical Industries (EMI), em parceria com a Odeon e a RCA, com o subtítulo "Discanso em casa, moro no mundo" na capa, título da música instrumental assinada por Gonzaguinha e seus músicos Jota Moraes e Ary Piassarollo. No álbum colorido e permeado por desenhos infantis, pai e filho passeiam por 36 canções – algumas

---

Católica de São Paulo (PUC-SP): *São Paulo em noite de festa:* experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990), de 2009.

aparecem apenas como trechos, numa espécie de *pout-pourri*. Esse LP foi relançado em CD, em 2003, pela gravadora Sony & BMG, com outra capa e com o título: *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante – ao vivo*, como podemos ver a seguir:

Na contracapa do LP original, Gonzaguinha escreve um texto que, além de homenagear o pai, acaba por nos dar pistas sobre a concepção do espetáculo. O texto fala da aproximação com o pai, da percepção de encontrar muitas pessoas na pessoa de seu Luiz, da capacidade deste em mover-se entre palcos grã-finos e palcos ao relento, como carrocerias de caminhão e picadeiros de circo. No texto do LP, Gonzaguinha diz: "muitos circos do palhaço maior, o palhaço Gonzagão e seu filho, devidamente domesticado por um Fernando Faro (doce e malandro)".

Num estilo próximo da poesia concreta, as palavras dançam no meio de setas, desenhos, grifos, risos e metáforas. Algumas frases são retiradas de canções dele ou do pai e, apesar de não reproduzir o texto na íntegra, visto que perderia o sentido simbólico com o qual o artista o concebeu, reproduzirei uma pequena parte, na qual o autor fala da *festa* que foi o processo criativo junto ao pai:

> VAMOS GRAVAR, FESTA...
> Papai fez a festa com seu riso largo, papai riu a sua história na sua branca sanfona. Muito pouco, é verdade, mas o suficiente como foi. Estrada no corpo inteiro e o vento soprando pra eu. Lavei minha alma no pó dele (hoje eu afirmo). Atrapalhei um pouco, mas fiz/estive na festa que agora te convido a ouvir/assistir/sentir. Obrigado Lula, véio pai meu.
> Um beijo de Luizinho[7].

Em quase toda a escrita, percebo que Gonzaguinha deixa ressoar a voz do menino (rejeitado) Luizinho, como nesse trecho, em que enaltece o pai se deixando menosprezar na frase "atrapalhei um pouco", ou no início do texto (ver imagem a seguir), na frase: "caminhei por errados caminhos e cheguei à pessoa (que é muitas pessoas) de meu pai".

---

[7] LP: *Gonzagão & Gonzaguinha, a vida do viajante*, 1981.

Creio que sua afirmação no lugar de filho aceito, amado, foi se dando processualmente: esse LP é de 1981, a partir daí, vivenciaram muitas outras histórias juntos.

Também em outros depoimentos, Gonzaguinha afirmou buscar artisticamente o domínio de palco, tão característico de seu pai, a alegria e o contato mais direto com o público, com o povo, com a estrada. Até a década de 1980, a performance do filho no palco é mais retraída, mais séria e tímida. Ao assistir a clipes e *shows* ao vivo pós-década de 80, é possível notar um Gonzaguinha muito mais solto e malandro no palco – a exemplo do *Especial Gonzaguinha*, de 1981, Série Grandes Nomes, da Rede Globo. Nas páginas seguintes, mais duas imagens desse rico LP: na primeira figura, temos a citada contracapa com o texto de Gonzaguinha e, ao lado, o verso do LP com o repertório (Lados A, B, C e D).

Vejamos algumas das impressões registradas no período da turnê, primeiro por seu Luiz e depois Gonzaguinha:

> Não vou ter maior chance artística na minha vida: me apresentar com o maior som e o artista mais badalado do momento, um rapaz que a cada dia se aperfeiçoa e é o meu próprio filho. Acho que ele está até mais bonito [...]. No fim de uma carreira ser contratado pelo próprio filho e receber atenções, carinho, participando dessa liberdade que os jovens sabem concentrar, misturada com inteligência, cultura e atualização de tudo, é uma dádiva. Um presente para um velho sanfoneiro, orelhista no meio dos grandes instrumentistas, semianalfabeto. Só que também inteligente e esperto feito o diabo (Gonzaga *apud* Echeverria, 2012, p. 196)[8].
>
> [...] Esse negócio de pai e filho é muito difícil, porque quando começa uma discussão, é discussão feia. Eu tenho medo de perder o privilégio de ser amigo do meu filho, que além de tudo é genial. Hoje ficou tão importante o nome de Gonzaga quanto de Gonzaga Júnior. Esse trabalho que nós fizemos juntos, ele colocou nas entrevistas como uma ajuda minha para ele se fazer conhecer. Mas ele já tinha nome feito. Se ele

[8] Declarou em entrevista à revista *Ele e Ela*, 1980.

> queria gravar comigo é porque se sentia capaz e achava que ia dar. E eu, no fundo, no fundo, estava me sentindo muito orgulhoso disso, estava envaidecido mesmo (Gonzaga *apud* Dreyfus, 2012, p. 291).

Adiante, uma fala de Gonzaguinha na abertura do show "A vida do viajante", em 1981, registrada no LP duplo citado e um depoimento a respeito da relação com o pai, durante uma entrevista à jornalista Maria Amélia Rocha Lopes, do *Jornal da Tarde* (1980):

> Esse show é um show que coloca pra fora pelo menos um pouco da história, um pouco da trajetória de um dos maiores artistas que se tem conhecimento nesse país. Essa pessoa, eu não preciso falar o nome, é o artista talvez mais popular deste país, no entanto, é uma das pessoas mais marginalizadas através dos tempos, é uma pessoa que só toca em determinados horários, é uma pessoa que foi afastada em determinado tempo, de determinados horários e que não teve a possibilidade de pisar em determinados palcos, ditos mais sadios. Sendo assim, a gente vai colocar pra fora a festa, a alegria que essa pessoa representa, evidentemente tendo que entrar no meio dessa festa com aquilo que nós somos. Eu espero que vocês gostem tanto quanto eu, eu espero que vocês gostem tanto quanto nós gostamos de fazer esse *show*[9] (informação verbal).
>
> Nunca fui o Júnior, com o instrumento e a simpatia do pai e por isso há quem pense que nem sou filho dele. O que fazer não? Os rótulos nos são impostos e o importante é não vivê--los. Não é porque meu pai é quem é que eu deveria me dar bem com ele. Pra falar a verdade nem fui criado por ele, e hoje consigo entrar neste assunto sem mágoa alguma. Aliás, foi ótimo não ter sido assim, porque vi de fora para dentro o que ele significa nessa terra, o que ele significa na minha vida (Gonzaguinha, 1980 *apud* Echeverria, 2012, p. 198).

---

[9] Transcrição feita pela autora de uma fala de Gonzaguinha que consta no LP: *Gonzagão & Gonzaguinha, a vida do viajante*, 1981. Para escutar o álbum duplo completo e a fala de abertura citada, ver: https://www.youtube.com/watch?v=qMBPi7_Gz58.

FIGURA 33
Capa do LP *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante*
(EMI-Odeon/RCA, 1981)
Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (c2017)[10].

FIGURA 34
Capa do CD *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante: ao vivo*
(Sony & BMG, 2003)
Fonte: *site* Forro em Vinil ([2012-])[11].

---

[10] Ver em: https://immub.org/album/a-vida-do-viajante-luiz-gonzaga-e-gonzaguinha.

[11] Ver em: http://www.forroemvinil.com/cds/gonzagao-e-gonzaguinha-a-vida-do-viajante/.

FIGURA 35
Contra-capa do LP *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante*
(EMI-ODEON/RCA, 1981)
Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (c2017)[12].

FIGURA 36
Verso do LP *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante*
(EMI-ODEON/RCA, 1981)
Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (c2017)[13].

[12] Ver em: https://immub.org/album/a-vida-do-viajante-luiz-gonzaga-e-gonzaguinha.

[13] Ver em: https://immub.org/album/a-vida-do-viajante-luiz-gonzaga-e-gonzaguinha.

Sobre o trabalho conjunto do pai e do filho registrado em disco, Tárik de Souza (1981 *apud* Echeverria, 2012, p. 198-199), um importante crítico de música do Brasil, destacou no *Jornal do Brasil*:

> Ambos, dissociada a ideia de qualquer herança estilística, impressionavam a MPB com suas personalidades distintas. O velho e sábio sanfoneiro, matriz sonora do canto nordestino; e o maduro jovem citadino eletrificado, intérprete de uma época e uma geração despersonalizadas. Um disco conflituoso, mas fértil.

Infelizmente, o *show* não foi filmado, portanto não tive acesso visual à apresentação. Pela escuta do LP que, além das músicas, é permeado por falas e risos, é possível fazer algumas observações, especialmente do ponto de vista estético. Como pessoa ligada às artes (teatro e música), compreendo que o *show* foi concebido em quatro partes e comentarei sobre como percebo cada uma delas. Como análise mais geral de sua concepção, destaco duas questões que creio interessar ao público: a primeira refere-se à escolha de repertório e a segunda é sobre o olhar de Gonzaguinha frente ao pai artista.

Sobre o repertório do *show*, percebo que, apesar da fala de abertura feita por Gonzaguinha (anteriormente citada) para anunciar o pai, a ordem das canções apresentadas acaba por enfatizar a grande diferença de estilo dos músicos. Primeiro, Gonzaguinha canta cinco músicas suas, todas em ritmos mais lentos e com letras densas, a exemplo de "Sangrando" e "Pequena memória para um tempo sem memória" e, do finalzinho melódico do bolero "Começaria tudo outra vez", de repente, entra a sanfona brincante e ligeira de Gonzagão que canta uma de suas músicas de letra simples e engraçada "O jumento é nosso irmão".

Percebe-se que não há uma preparação do público ou uma "costura cênica" para a passagem do repertório do primeiro artista, Gonzaguinha – que no conceito do *show* toma o lugar de anfitrião do início ao fim –, para o repertório do segundo, Gonzagão. É evidente que entre o pai e o filho há uma diferença inegável de estilos, porém, além de existirem músicas que foram feitas em parceria pelos dois, há músicas de

Gonzaguinha, inclusive gravadas pelo pai, que poderiam integrar o repertório de forma a evitar um corte brusco na primeira parte do *show*, com a entrada de Luiz Gonzaga. Talvez o diretor quisesse, de fato, causar esse estranhamento no(a) espectador(a), para mais adiante integrá-los, como de fato acontece na terceira parte. Pode ser também que esse formato tenha sido uma sugestão do próprio Gonzaguinha, que era muito ativo em todo o processo criativo, desde os detalhes do LP até a montagem do som no palco.

Daí em diante, no que considero a segunda parte do *show*, o velho sanfoneiro toma conta do espetáculo e faz a festa prometida pelo filho na fala introdutória. Demonstra grande intimidade com o palco, com o microfone, com a plateia, se solta, gargalha, conta causos – atenção especial para "Karolina com K", "Boiadeiro" e "Vozes da seca" – e manifesta estar bastante à vontade e feliz ao lado do filho. Gonzagão canta cerca de 15 músicas do seu conhecido repertório, quase todas em ritmos dançantes de baião, xote, xaxado – em algumas canções Gonzaguinha participa ativamente, depois sua voz desaparece.

Por volta da 12ª música cantada por Gonzagão ("Derramaro o gai"), o anfitrião vai voltando discretamente à cena e, a partir daí, escuta-se em uma ou outra canção sua participação fazendo as vezes do *backing vocal* do pai, até que, no final de "Baião da garoa", Gonzaga Júnior interpela o pai em uma conversa recheada de outros trechos musicais, trazidos pelo fio da memória, que vai sendo conduzido pelo filho. Vejamos a transcrição de uma parte da conversa cantada, em forma de desafio:

> GONZAGUINHA: É, homem, é hora da memória, a gente chega e puxa um pouquinho de memória porque evidentemente, sabe, nós vivemos um tempo em que as pessoas não têm mais o tipo de memória que tinha. Muita coisa da memória do povo foi cortada, então a gente coloca pra fora e aproveita e puxa também pela tua, e vamos ver se você consegue responder à altura esse desafio, que eu te coloco aqui, por exemplo [Gonzaguinha inicia cantando]: 'Juazeiro, Juazeiro, me arresponda por favor, Juazeiro, velho amigo...'.

> GONZAGÃO: Memória boa hoje, hein? Tá sabendo das coisas. Cê sabe demais aqui do seu velho pai, não sabe?
>
> GONZAGUINHA: Tô esperando você cantar...
>
> GONZAGÃO: Tá certo [canta a música 'Juazeiro' e em seguida diz: 'Peça outra...']. [Gonzaguinha inicia a capela: 'Lá no meu pé de serra, deixei ficar meu coração...'. O pai segue cantando acompanhado da sanfona][14].

Entre os trechos de canções do início da carreira do pai, Gonzaguinha vai tentando adivinhar o ano em que cada canção foi gravada, fingindo não saber as datas; ele erra todas as tentativas, quando o pai, em tom de brincadeira, o repreende. O que fica evidente é que o objetivo desse diálogo é situar o público sobre a história do baião no Brasil – é possível que na plateia estivesse um público mais jovem, possivelmente um público mais ligado a Gonzaguinha, o dono da festa. No meio da conversa, de repente, o pai retruca: "*peraí, vamos botar esse moleque pra trabalhar, ele é muito moleque, cês sabem, moleque Gonzaguinha é fogo, viu? Explorando o velho pai aqui, tem quem aguente?*". Ao final do diálogo, Gonzaga Júnior pergunta: "*gostaria de saber do meu pai, se valeu a pena isso tudo?*". Ao que o pai responde cantando a primeira frase de uma famosa música do filho: "Começaria tudo outra vez, se preciso fosse 'meu xará'"... e passa o "bastão" da festa para o filho, que canta a música "Da vida" e em seguida "Estradas", tendo agora o pai como seu *backing vocal* e expectador.

É interesse perceber que nesse momento que estou considerando como a terceira parte do *show* há, então, uma perceptível costura cênica, primeiro porque a música "Da vida" é um xote, ritmo marcante no repertório do pai, e, segundo, porque ambas as músicas citadas trazem o tema da estrada, da vida de viajante que o filho abertamente assume que herdou e aprendeu com o pai – isso é declarado em inúmeras entrevistas

---

[14] GONZAGÃO e Gonzaguinha, a vida do viajante. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Victor, 1981a. 1 discos. (90 min). Disco 1.

de Gonzaguinha. A viagem e a estrada aparecem como fios condutores que conectam os dois Gonzagas.

A música "Da vida" fala, entre outras coisas, do movimento de partir e voltar, próprio do artista caminhante: "É o coração de um caminheiro, explodindo nas estradas, minha vida é mundo afora, eu vou viver (vou rodando e vou rodando) por aí...". Também a música "Estradas" fala de um Brasil interiorano onde se encontra uma vida mais simples e fraterna: "Eu vou para aqueles brasis que ninguém conhece, adonde ainda se tece o amor e a amizade, adonde eu posso ajudar e ser ajudado na doce sabedoria da fraternidade...".

Ainda em 1980, no LP *De volta ao começo* – título que nos faz pensar na amplitude do significado desse momento da vida de Gonzaguinha –, o artista grava a música "Da vida", do repertório do *show* "A vida do viajante", em parceria com o pai. Nessa gravação[15], a dupla faz um diálogo que também vale a pena citar:

> GONZAGUINHA: Quer dizer que você acha então que eu tô chegando lá, não é? de juntinho do povo...
>
> GONZAGÃO: E apois, tá tudo como você sonhou.
>
> GONZAGUINHA: Mas eu sou um simples Gonzaguinha, filho do Gonzagão.
>
> GONZAGÃO: O pior você não sabe, já estão nos chamando da maior dupla sertaneja do Brasil [ambos riem], sai dessa. Mas sabe, Lulinha, eu tô nessa [referindo-se à música] porque eu vi logo que era um xote, já pensou se fosse uma daquelas caprichadas que você costuma fazer? Sabe quando é que eu vinha?
>
> GONZAGUINHA: Nunca...
>
> GONZAGÃO: Nunquinha mô fio, nunquinha, papai aqui tem cabeça.
>
> [Gonzaguinha inicia a primeira frase da música: 'se na saudade se canta, na alegria também se chora...', que é

[15] Para escutar a peça citada, ver: https://www.letras.mus.br/gonzaguinha/1496312/.

repetida por Gonzagão. Já no final da canção continuam o diálogo.]

GONZAGUINHA: Melhor que isso, só tá na estrada.

GONZAGÃO: Apois...

GONZAGUINHA: Apois o que?

GONZAGÃO: Apois de vera.

GONZAGUINHA: Eu tô andando por aí, cê pensa que eu não ando não?

GONZAGÃO: Se tá, é bom demais.

GONZAGUINHA: Que a gente vai rodar isso tudo junto quero ver como vai ser.

GONZAGÃO: Vamos simbora, meu fio.

GONZAGUINHA: Vamo mesmo?

GONZAGÃO: Oxente, só tem uma coisa.

GONZAGUINHA: É o que?

GONZAGÃO: É carga muito pesada pra você.

GONZAGUINHA: Ham...[16]

Nesse diálogo final, Gonzaguinha convida publicamente o pai para rodarem juntos o país e assim o fazem por mais de um ano.

Voltando para a terceira parte do *show*, Gonzaguinha apresenta mais sete músicas do seu repertório, dessa vez com ritmos mais alegres, a exemplo de "Com a perna no mundo" e "Imbalança", sendo que a última é cantada junto com a plateia, estimulada pelo cantor, que agora parece estar mais solto, seguindo os passos do pai na relação com o público e que também o acompanha na famosa "Explode coração".

Na quarta e última parte do espetáculo, o Rei volta à cena de sanfona em punho, fazendo uma bonita introdução para seu filho cantar "Respeita Januário"; a música em homenagem ao avô de Gonzaga Jr. segue cantada pelos dois. As três músicas finais do *show* são todas de

---

[16] LP: *De volta ao começo*, 1980.

Luiz Gonzaga: "Estrela de ouro" (cantada por Gonzaguinha), "Hora do adeus" (cantada por Gonzagão) e antes do grande final, com a música tema do *show* "A vida do viajante", que é cantada pelos dois, Gonzaguinha faz mais uma homenagem ao pai:

> Um dia, uma pessoa saiu do seu cantinho, um cantinho lá na serra do Araripe, pertinho do Ceará, lá no finzinho assim de Pernambuco, um lugar onde ainda o verde vinga mesmo com a seca braba que vem por aí, que tá por aí. Um dia, essa pessoa atravessou a Rio-Bahia, chegou ao Rio de Janeiro e, com sua sanfona, através do seu suor e através do seu trabalho, conquistou essa cidade. Mais tarde, conquistou também São Paulo e, por consequência, conquistou todo o Brasil. Hoje, aos 68 anos de idade, ele ainda é uma das vozes que representa realmente o povo brasileiro naquilo que há de mais povo. Porque não precisa enganar ninguém, mais do que nunca ele continua cantando o Nordeste ainda marginalizado, esquecido, pisado na nossa realidade brutal, mesmo assim com sua alegria, com sua festa, com sua força, em todos os cantos. É claro que eu falei, eu ajudei a cantar, eu participei e sorri junto com meu pai, Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Peguei a doença da *estrada*...[17].

Cantam "A vida do viajante" e, antes de finalizar, fazem mais uma prosa afetuosa:

> GONZAGUINHA: Sabe, seu Lula...
>
> GONZAGÃO: Hein?
>
> GONZAGUINHA: Cê sabe que eu sou um caboco feliz? Porque me chamo Luiz e porque sou Gonzaguinha, filho do Gonzagão.
>
> GONZAGÃO: Hahahaha,
>
> GONZAGUINHA: Você não sabia disso, mas eu sei que é bom,
>
> GONZAGÃO: Continue, tô gostando, continue...

---

[17] LP: *Gonzagão & Gonzaguinha, a vida do viajante, discanço em casa, moro no mundo*, 1981, EMI – ODEON / RCA Victor.

GONZAGUINHA: Por isso mesmo é que eu toco pra frente com o orgulho de quem conhece um pouco da estrada, com a simplicidade que você passou pra mim, sendo assim a gente canta que é melhor, como é que é a canção da estrada?[18]

Minha vida é andar por esse país pra ver se um dia descanso feliz,
guardando as recordações das terras onde passei,
andando pelos sertões e dos amigos que lá deixei.

Chuva e sol, poeira e carvão, longe de casa,
Sigo o roteiro e mais uma estação...
Laiê, laiê, laiê e alegria no coração.

"A vida do viajante", Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil.

A segunda questão que destaco no *show*/turnê vai além de uma percepção estética, e me trouxe aprendizados na relação com o meu pai. Refiro-me ao respeito que Gonzaguinha demonstra ter pelo jeito de ser e de pensar do seu pai, estando essa deferência explicitada no *show*. Considero esse um fato louvável, visto que o filho pertence a um grupo de pessoas letradas e de orientação de esquerda, tidas como "esclarecidas", enquanto o pai, além de ser politicamente conservador – em um momento de acirramentos políticos isso fica mais problemático –, foi apontado, em um determinado momento, por esse mesmo grupo como "cafona" e "brega" ou, por vezes, como alguém ignorante.

A postura de Gonzaguinha frente ao pai é uma postura pedagógica e democrática, pois, mesmo tendo vivenciado conflitos dolorosos no que se refere às diferenças políticas, por exemplo, o filho tem a grandeza de exaltar em cena o pai exatamente como ele é, contando seus causos e fazendo comentários divergentes da sua visão. Um exemplo dessa postura pode ser observado quando o pai exalta o presidente Juscelino Kubitschek por ter criado a Sudene, na canção "Vozes da seca". Uma fala que o filho, de certo, nunca faria nem estaria de acordo com a manifestação, porém, para ele, parece estar tudo bem: esse é o Luiz

[18] LP: *Gonzagão & Gonzaguinha, a vida do viajante, discanço em casa, moro no mundo*, 1981, EMI – ODEON / RCA Victor.

Gonzaga multifacetado e paradoxal que conquistou o Brasil e é esse pai e artista que Gonzaguinha reverencia.

Os conflitos políticos e a dissolução dos antagonismos

As divergências políticas entre Gonzagão e Gonzaguinha sempre geraram conflitos e discussões muito acirradas. Mas, como veremos nos fatos e depoimentos adiante, o desejo de conciliação e o próprio contexto político do país, abrandado pela abertura democrática, foram dando lugar a um processo de acomodação e aceitação das diferenças, numa evidente tentativa de ambos em compreender e respeitar a visão de mundo do outro. Primeiro, trarei depoimentos do pai a esse respeito, proferidos em diferentes momentos, e, em seguida, do filho:

> O Gonzaguinha sabia que eu era muito pelos militares. Eu tinha sido soldado durante nove anos e eu sentia naquele meio um engrandecimento muito grande para minha pessoa. Eles me chamavam pra cantar para eles e eu me apresentava diante de 20, 30 generais, cantando coisas do sertão, porque militar gosta muito de música que decanta o trabalho, a força, a coragem, a capacidade de desenvolver a terra, tudo o que minha música cantava (Gonzaga *apud* Dreyfus, 2012, p. 262).
>
> Gonzaguinha estava muito metido no protesto; a ditadura e a censura estavam muito rígidas. Eu me preocupava, não ficava muito perto dele. Mas as coisas foram abrandando, ele hoje faz uma crítica menos aberta e mais intelectualizada – e foi com isso que começou a fazer sucesso. A coisa de pai e filho, está se tornando importante agora. [...] eu o admirava, mas tinha medo que fosse dedurado por alguém, torturado, que sofresse muito. Então eu o aconselhava a estudar, a se formar, dizia que eu tinha recursos pra ele viver. Mas ele sempre levou na gozação. Até hoje nem liga para o fato de ser meu herdeiro (Gonzaga *apud* Echeverria, 2012, p. 193).

Como é possível perceber no primeiro depoimento, a relação de Luiz Gonzaga com os militares passa por um viés que marca, em grande medida, a leitura política que alguns estudiosos fazem do(a) cidadão(ã)

brasileiro(a) comum, sua relação com o voto ou as crenças no papel dos políticos frente ao cotidiano. Essa relação se dá muito pelo viés da pessoalidade: a pessoa conhece um(a) político(a) e, pela lógica da proximidade, do afeto ou da expectativa de que poderá ser favorecido(a) em algum aspecto, vota ou apoia aquele(a) candidato(a) (DaMatta, 1997). Esse raciocínio é oriundo especialmente da lógica coronelista, alimentado por alguns(mas) políticos(as) nos dias atuais. No caso de Luiz Gonzaga, acrescenta-se, como ele próprio afirma no depoimento, um sentimento de gratidão ao Exército, aliado ao reconhecimento do seu valor como artista por parte das autoridades, o que mobilizava seu ego.

Já no segundo depoimento, Luiz Gonzaga demonstra preocupação com o que poderia vir a acontecer com o filho, um artista engajado em causas políticas progressistas, numa época em que os grupos de oposição ao governo militar eram violentamente perseguidos, presos e/ou torturados. Gonzaguinha nunca fez questão de disfarçar sua posição crítica à ditadura, além de apoiar com sua arte ou com recursos próprios movimentos e partidos ligados à esquerda, como o Movimento Estudantil (UNE) e o nascente Partido dos Trabalhadores (PT).

Além disso, aparece uma outra preocupação na fala do pai que se refere aos estudos do filho como garantia de futuro. Eu, que venho de uma família de origem rural com poucos recursos financeiros, compreendo precisamente a preocupação do velho pai e o desejo de se ter na família um filho "doutor". Ainda que Luiz Gonzaga pudesse sustentar financeiramente os sonhos do filho artista, viver de arte no Brasil é muito desafiador, pois são raros os casos de pessoas que, como ele próprio, conseguiram viver apenas do ofício de artista. Além do mais, um filho letrado traz prestígio a uma família pobre e do sertão.

Durante a discussão sobre as diferenças políticas entre pai e filho, Regina Echeverria lembra que, por duas vezes, Luiz Gonzaga pensou em se candidatar a deputado, mas por diversas razões desistiu. Também a biógrafa de Luiz Gonzaga, Dominique Dreyfus, conta que, em 1958, a esposa do sanfoneiro, Helena Cavalcante, se elegeu vereadora do município do Rio de Janeiro pela União Democrática Nacional (UDN), um

partido de direita, comprometido com as pautas das antigas oligarquias, em especial no que tange à questão da concentração e propriedade de terras.

Dito isso, imagina-se que não era nada fácil para Gonzaguinha lidar com mais essa divergência junto ao pai, principalmente quando parte de seus amigos(as) e companheiros(as) estavam sendo torturados(as) e presos(as) pelo governo elogiado pelo pai. Algumas vezes, depois de uma briga, pai e filho interromperam a relação, ficando sem se falar. Em uma entrevista ao Pasquim, Gonzaga Júnior demonstra preocupar-se com a utilização da figura pública de Luiz Gonzaga por parte de políticos e partidos de orientação conservadora. Vejamos o que diz:

> Meu pai sempre foi altamente utilizado pelo poder. Disseram que meu pai seria candidato pelo (então) PSD em Pernambuco e realmente houve uma série de cantadas para que ele fosse, além de uma vontade de meu pai de acabar com um determinado tipo de coisa que ainda acontece em Exu, sua terra[19]. Essa desistência aconteceu por várias conversas que tivemos, principalmente mostrando a meu pai o grau de utilização que ainda acontecia [...]. *Agora nunca tive, não tenho a menor intenção de colocar na cabeça do meu pai o meu tipo de pensamento, porque não tenho esse direito. O dia em que eu abrisse a cabeça do meu pai e enfiasse alguma coisa, acabaria com Luiz Gonzaga*. Ele teve uma fase que, para mim, foi o início da canção de protesto no Brasil, com Zé Dantas, um dos maiores letristas do Brasil. Fez *Vozes da Seca* e coisas de maior grandeza, e também fez *A marcha da Petrobrás*, ou uma música colocando a grandeza de Paulo Afonso, mas essas coisas estão aí no miolo. Hoje nossa

[19] Gonzaguinha refere-se a um antigo conflito no município envolvendo três famílias, esse tipo de conflito, que levava a assassinatos e vinganças assumidas pelas novas gerações, era comum em alguns territórios rurais do Nordeste, tema recorrente no cinema e na literatura do século XX. No caso de Exu, depois de muita insistência, de pedir ajuda da Igreja, finalmente Luiz Gonzaga consegue interferir na dissolução do conflito. Encontra-se com o presidente da República em exercício, o sr. Aureliano Chaves em um hotel, faz um sarau em sua homenagem e solicita intervenção federal no município visando acabar com a guerra entre as famílias. O presidente atende seu pedido, enviando um major e um pelotão com 40 soldados para atuar no município.

> conversa é tranquila, embora tenhamos diferenças (Gonzaguinha *apud* Echeverria, 2012, p. 193, grifo nosso)[20].

Destaquei no relato frases que reafirmam a postura de respeito e admiração de Gonzaguinha pelo pai, mesmo quando este tem posicionamentos contrários aos seus. É importante ratificar que Gonzagão não pode ser lido por uma lente reducionista: não é por ser uma pessoa identificada com partidos e políticos mais conservadores, ligados à direita, que ele não tenha se aproximado e mesmo trabalhado conjuntamente com figuras tidas até mesmo como "comunistas", a exemplo do padre João Câncio. Ao lado desse padre diferenciado, criou um ritual que existe até hoje na cidade de Serrita (Pernambuco) e que atrai pessoas de todo o Brasil, chamado Missa do Vaqueiro.

Essa é mais uma das muitas histórias sobre Gonzagão que, para o foco da minha interpretação da personagem, interessa mencionar, mesmo que brevemente. A criação dessa festa/ritual, que homenageia os vaqueiros do Brasil e denuncia as violências e injustiças contra essa desmerecida profissão, foi realizada em parceria com o citado padre, um sacerdote ligado aos movimentos de base da Igreja Católica que, além de ter fama de comunista na região, se apaixonou pela vaquejada[21], passando a "correr boi" junto aos vaqueiros do lugar. Nesse ambiente, conhece Luiz Gonzaga e tornam-se grandes amigos.

A Missa dos Vaqueiros, que tem como símbolo fundador a canção "A morte do vaqueiro" (Nelson Barbalho e Luiz Gonzaga, 1963), ainda é realizada anualmente, com toda uma liturgia adaptada à linguagem dos vaqueiros. A produção do evento – deslocamento, alimentação e hospedagem – era financiada por Luiz Gonzaga com ajuda de alguns

---

[20] Entrevista para *O Pasquim*, não há referência de data.

[21] Vaquejada é uma atividade cultural muito própria das pequenas cidades e espaços rurais da região Nordeste e tem características de esporte, na qual o objetivo é "derrubar o animal (o boi), puxando-o bruscamente pela cauda rabo, indo o vaqueiro a cavalo. Correm sempre dois cavaleiros [...] é a ocasião em que os cantadores, sempre presentes, improvisam a descrição da festa e se o animal é valente" (Cascudo, 2020, p. 713). Embora faça parte de uma tradição cultural muito forte em alguns estados, a atividade vem sendo questionada por movimentos de defesa dos animais.

apoiadores, durante a década de 1970. Além da missa, Gonzaga e o padre João Câncio empreenderam juntos outras lutas em prol dos mais pobres e dos(as) trabalhadores(as) rurais daquela região (Dreyfus, 2012).

Esse parêntese procura mostrar que as questões políticas, em se tratando de uma pessoa tão multifacetada como Gonzagão, requerem sempre um "se não", uma reflexão mais ampla, pois o artista nascido na década de 1910 se mostrava aberto a compreender outras visões de mundo, desde que estas estivessem a serviço do bem comum, ainda que seguindo uma lógica paternalista. Em se tratando de Gonzaguinha, há um fato muito importante na história do Brasil que revela o quanto o velho pai mostrou-se mobilizado a conquistar e manter a amizade do filho, criado distante dele. Refiro-me ao aceite do pai ao convite feito por Gonzaguinha para participar do "Show 1º de maio de 1981", ou "Atentado ao Riocentro". Vejamos como aconteceu o episódio e o que esse fato histórico de alta relevância tem a ver com a narrativa de reaproximação de pai e filho.

Uma explosiva prova de amor

O início da década de 1980 no Brasil foi marcado por um clima de esperança e expectativa no que tange à mudança dos ventos políticos. Depois de 16 anos de um regime ditatorial pesado, conhecido como *anos de chumbo*, o tão necessário processo de abertura democrática começava a dar sinais positivos no cenário nacional. Nesse momento, as lutas pela redemocratização e pela anistia irrestrita aos presos políticos se intensificaram[22], dando vida a um dos maiores movimentos civis do Brasil, as "Diretas já!".

---

[22] Ainda em 1979 é instituída a Lei da Anistia – que permitiu o retorno ao Brasil dos(as) exilados(as) políticos(as) – e o pluripartidarismo, que possibilitou a retomada ou criação de novos partidos políticos. Apesar da importância da Lei de Anistia, a luta por uma anistia ampla, geral e irrestrita continuou em todo o país, pois a lei de 1979 permitia o "perdão" apenas aos(às) presos(as) políticos(as) que não haviam se envolvido na luta armada. Outro abuso da lei é que ela anistia todos os envolvidos em atos de violência praticados pelo Estado. Para saber mais sobre o assunto, ver: http://memorialdademocracia.com.br/card/projeto-de-anistia-blinda-torturador#card-201.

O anúncio do processo de abertura foi feito ainda pelo governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), que, diante da pressão popular e da insustentável crise econômica e política, anunciou um projeto de "lenta, gradativa e segura distensão" do regime militar. Em síntese, e com todas as controvérsias possíveis, propõe um processo de abertura política sob total controle do governo autoritário. Esse plano é passado como missão ao seu sucessor, o também general João Baptista Figueiredo (1979-1985), que, já prevendo resistência à abertura, profere as seguintes frases: "É para abrir mesmo e quem não quiser que eu abra, eu prendo e arrebento"[23]. Demonstrando toda sua "capacidade democrática", reafirma em seu discurso de posse "juro fazer deste país uma democracia".

O presidente João Figueiredo herda um país em profunda crise social, política e econômica – dívida externa e inflação nas alturas, desemprego etc. –, que se intensificará ao longo do seu governo. Apesar de assegurar que o caminho para a redemocratização se daria de forma "lenta, gradual e segura", sofre pressões internas de uma ala de militares, chamada "militares da linha dura", que, mesmo participando do governo, não aceita o fim do regime militar, ao que iniciam uma série de ataques violentos sorrateiros, visando boicotar o plano de abertura em curso e incriminar os movimentos pró-democracia.

Esses atos vão desde explosões a bancas e redações de jornais, livrarias e entidades engajadas na luta pela redemocratização[24] até cartas-bomba que foram enviadas a importantes inimigos políticos da ditadura. Uma dessas bombas, inclusive, foi direcionada ao presidente do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), causando a morte de Lyda Monteiro, secretária da OAB. O acontecimento inevitavelmente foi divulgado pela imprensa, sendo que a autoria do crime apareceu como um mistério[25].

---

23 Frase proferida durante uma entrevista ainda em 1978, quando era ministro do governo Geisel.

24 Para saber mais sobre esses ataques, ver *site* especializado na história da ditadura no Brasil. Ver: http://memorialdademocracia.com.br/card/direita-explosiva-faz-ataques-em-serie#card-215.

25 A morte da secretária da OAB Lyda é mais um dos crimes cometidos pelos militares que foi acobertado pela justiça da época, comandada pelas forças armadas. Trinta e cinco anos

De todos os atos terroristas realizados pelos militares da "linha dura", o que mais causou indignação à população brasileira, desestabilizando de vez o regime antidemocrático, ficou conhecido como "Atentado do Riocentro", um dos maiores e mais completos centros de convenções da América Latina, situado na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, que no dia 30 de abril de 1981 recebeu o grande "Show 1º de maio"[26].

Esse *show*, que chegou à sua terceira edição, havia se tornado o maior evento musical do país, reunindo em torno de si um público pagante de mais de 20 mil pessoas (a cada ano) e contando com a participação voluntária de cerca de 60 artistas de renome da MPB[27] durante as edições. Anunciado como o "maior acontecimento musical de todos os anos" (ver cartaz a seguir), o evento foi realizado pelo Centro Brasileiro Democrático (Cebrade)[28], que articulou, em torno da comemoração do dia do trabalho, sindicatos, movimentos e artistas ligados(as) às lutas democráticas. Quem assina o roteiro do *show* de 1981 é Chico Buarque em parceria com Fernando Peixoto, sob a direção de Fernando Faro. Além de marcar a luta dos trabalhadores do mundo por melhores condições de vida, o *show* também se tornou uma manifestação na luta pela derrocada do regime

---

depois, a Comissão da Verdade do Rio de Janeiro – instituída pela então presidenta Dilma Roussef (ex-presa política da ditadura militar) – concluiu a investigação, apontando os responsáveis pelo atentado. Ver reportagem da TVT sobre o fato. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=xnXxn3sJLmo.

26 Importa dizer que as manifestações em torno do 1º de maio no Brasil, que tem início em 1892, em Porto Alegre, haviam sido proibidas desde 1968, voltando a ser autorizada a partir de 1979.

27 Durante os três anos em que o *show* aconteceu, passaram pelo palco do Riocentro no 1º de maio: Vinícius de Moraes, Toquinho, Dorival Caymmi, Beth Carvalho, Alceu Valença, Dona Ivone Lara, Moraes Moreira, Gal Costa, Chico Buarque, Elba Ramalho, Maria Bethânia, MPB4, Gonzaguinha, Simone, Ângela Rorô, As Frenéticas, Cauby Peixoto, Clara Nunes, Djavan, Fagner, Ivan Lins, João do Vale, Ney Matogrosso, Zizi Possi, Luiz Gonzaga, entre muitos(as) outros(as).

28 O Cebrade foi fundado por Oscar Niemeyer, Sérgio Buarque de Holanda e Ênio da Silveira como uma instituição da sociedade civil, visto que, nesse momento, o Partido Comunista, do qual todos faziam parte, encontrava-se na clandestinidade. A instituição organizada por referências intelectuais da classe média brasileira objetivava apoiar financeiramente os movimentos, sindicatos e partidos ligados às classes trabalhadoras do país, de modo que todo o lucro do *show* foi revertido para o Congresso Nacional das Classes Trabalhadoras (Conclat), bem como para o Encontro Nacional de Músicos (Fróes, 2011).

militar (Fróes, 2011) e entrou para a história do Brasil não apenas pela sua importância no contexto de redemocratização, mas, em especial, por ter sido palco do mais assustador atentado terrorista frustrado, realizado por militares ligados ao Departamento de Operações Internas – Centro de Operações para a Defesa Interna do I Exército (DOI-CODI).

O fato se deu da seguinte forma: logo após seu início, quando se apresentava a cantora Elba Ramalho, por volta das 21h30, uma bomba explode no colo do sargento do Exército Guilherme Pereira do Rosário, que morre na hora, deixando o capitão Wilson Chaves Machado – que dirigia o veículo puma – gravemente ferido. A bomba, que certamente seria colocada no auditório do pavilhão do Riocentro, explodiu por acidente, no estacionamento do centro de convenções. Uma segunda bomba explodiu na casa de força do prédio – o intuito era causar o bloqueio de energia elétrica do local, o que não funcionou – e ainda foram encontradas mais três bombas, sendo uma atrás do palco onde estavam os(as) artistas e a equipe de produção e outras duas bombas no banco de trás do veículo utilizado pelos agentes do Exército (todas as bombas foram desativadas por agentes de segurança).

Segundo o resultado de diversas investigações[29], o objetivo do atentado não poderia ser apenas o de criar pânico na plateia e nos(as) artistas, uma vez que se descobriu que, dos 30 portões de emergência do local, 28 estavam trancados. A ideia de responsabilizar grupos de esquerda pelo atentado teve o efeito contrário ao esperado, pois, além de indignar parte da sociedade que se encontrava "neutra" em relação ao regime militar, a explosão acidental da bomba abriu a mais grave crise política

[29] As fontes utilizadas para compreender o fato foram diversas. Para essa narrativa sintética, me ative aos dados encontrados no livro *A sombra da impunidade: aventura, corrupção e terrorismo (o atentado do Riocentro de 1981)*, do coronel Dickson Grael, de 1985, que denuncia atividades ilegais dos militares nos anos 1970 e 1980, além da investigação feita pelo repórter Caco Barcelos, apresentada no *Globo Repórter* de 1996, no qual faz uma reportagem completa sobre o caso, 15 anos após o atentado. Ver em: https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/atentado-no-riocentro/.

dos governos da ditadura[30]. Na página a seguir, algumas imagens que registram esse fato histórico e o citado *show*:

Como é possível ver na Figura 37, o grande homenageado da noite foi Luiz Gonzaga. Importa ressaltar que esse não era um tipo de manifestação festiva a qual o velho Lua estava acostumado a frequentar, porque mesmo sendo um evento musical, como disse anteriormente, o "Show 1º de maio" havia se tornado um importante ato político e uma manifestação de evidente oposição ao regime militar. A grande maioria dos(as) artistas presentes estava engajada na luta pela redemocratização do país; ainda assim, reconheciam o valor do mestre da música brasileira, politicamente controverso.

Reitero que a presença de Luiz Gonzaga nesse evento é possibilitada, na minha leitura, muito mais pelo momento de reaproximação e desejo de conquista do filho Gonzaguinha, do que como uma mudança de visão política e tomada de consciência repentina. Em outras palavras, considero que a disponibilidade de estar naquele palco representa uma prova de amor ao filho, muito mais do que de amor ao país (naquele contexto).

Luiz Gonzaga chegou ao Riocentro depois que a bomba havia explodido, atônito com tamanha atrocidade, e concedeu uma entrevista à Rede Globo, na qual aparece visivelmente sem graça, com os olhos abaixados e possivelmente decepcionado com a comprovação de que aquele governo, defendido por ele anos antes, não era honesto como acreditava[31].

---

[30] O inquérito policial sobre o atentado, que depunha abertamente contra o Exército e, consequentemente, contra a omissão do presidente Figueiredo, apresentou em junho daquele ano um resultado parcial que apontava os dois militares envolvidos como vítimas de uma emboscada. O processo foi reaberto anos depois pelo Ministério Público do Rio de Janeiro – ver reportagem de 2014 sobre a reabertura do caso na TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0rH1IiARcUc. Para compreender melhor o resultado do processo jurídico e o significado desse fato histórico para o Brasil, ver: Belisa Ribeiro (1982) ou *live*: *40 anos do atentado no Riocentro*, promovida pelo Grupo Editorial Record, ver em: https://www.youtube.com/watch?v=P09GRWmzoYw.

[31] Ver trecho da reportagem da TV Globo que cobria o caso naquela noite. Ao início, ouve-se o anúncio da bomba feito por Gonzaguinha e em seguida a entrevista a Gonzagão e Chico Buarque, feita pela repórter Leila Cordeiro. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=jxMnpsnd82k.

FIGURA 37
Cartaz do "Show 1º de maio" no Riocentro (1981)
Fonte: prof. Raphael Garcez (1981).

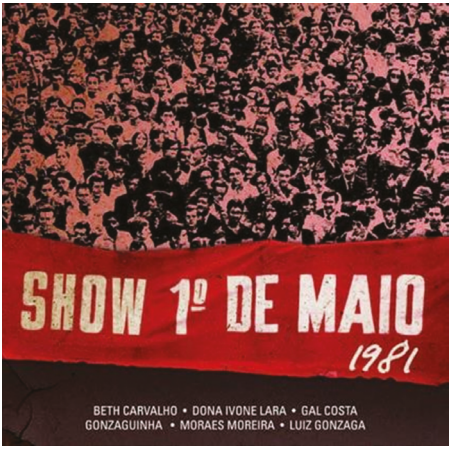


FIGURA 38
Capa do CD *Show 1º de maio de 1981*, lançado em 2011, pelo selo Discobertas
Fonte: fotografia feita pela autora.

FIGURA 39
Sargento Guilherme Pereira do Rosário morto no carro Puma, momentos depois da explosão da bomba (1981)
Fonte: *site* Memorial da Democracia (c2015)[32].

A organização do evento optou por fazer o anúncio da explosão no final do *show*, visto que as notícias que chegavam eram confusas e tinham sido informados que não haveria risco de outras explosões. O anúncio da bomba foi feito por Gonzaguinha, da seguinte forma:

> As pessoas organizadoras da festa me pediram, me falaram, talvez chegue depois do que vocês souberam... no meio do espetáculo, durante o espetáculo, explodiram... eu disse... explodiram duas bombas. Essas duas bombas que explodiram foram mais duas tentativas de acabar com a realização dessa festa que foi conseguida (aplausos e gritos da plateia). Essas duas bombas representam, exatamente uma luta para destruir aquilo que nós todos queremos... uma democracia, uma liberdade (Gonzaguinha, CD: *Show 1º de maio 1981*)[33].

---

[32] Ver em: http://memorialdademocracia.com.br/card/bomba-no-riocentro-implode-terror-militar.

[33] O áudio completo da fala de Gonzaguinha encontra-se registado no CD *Show 1º* de maio 1981, disponível em http://memorialdademocracia.com.br/card/bomba-no-riocentro-implode-terror-militar#card-228, bem como no vídeo completo do *show*, transmitido ao vivo pela TV Bandeirantes. Disponível também no Youtube, ver em: https://www.youtube.com/watch?v=8peS8_EBcyw.

O *show* é finalizado com o homenageado Luiz Gonzaga, acompanhado pelos(as) artistas que participaram do espetáculo e pela plateia, cantando "Asa branca", aquela mesma canção que foi apresentada ao papa João Paulo II como um hino da paz para o Brasil.

"A TECNOLOGIA QUE INVENTOU A ALEGRIA"[34] – OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA DO PAI E DO FILHO

> Eu sou carioca do Rio de Janeiro, nascido no Estácio de Sá, papai é do sertão, então, uma série de diferenças, mas evidentemente sempre toca pra gente algum tipo de influência. Isso, vide muitas músicas, algumas músicas que eu faço pra papai e que tem sido sucesso, felizmente, desde quando nós gravamos *A vida do viajante*. Por outro lado, por outro lado creio eu que, por mais que as pessoas pensem que somos diferentes, a nossa estada no palco e a nossa caminhada pela rua, dentro dessa coisa de popularidade, *faz com que a gente seja bastante igual* (Gonzaguinha *apud* Echeverria, 2012, p. 172, grifo nosso).
>
> Gonzaguinha não ia querer, jamais, que pensassem que ele estava usando a minha fama para se projetar. Esperou ser respeitado como cantor e compositor para depois ir enfrentar o povo do Nordeste, onde o pai dele é rei. Não espero que ele siga o meu caminho. Ele tem a política dele e eu a minha. Eu denuncio as injustiças sociais com as palavras do meu povo. Nós nos respeitamos e nos conhecemos muito bem. *Todos podem dizer que ele não tem nada de mim. Mas é só procurar que acha* (Gonzagão *apud* Echeverria, 2012, p. 195, grifo nosso).

Antes de enunciar as canções e artefatos artísticos produzidos a partir do período definitivo de (re)aproximação entre o pai e o filho, ou seja, a última década de vida de ambos, gostaria de mencionar que, antes de 1979, algumas sinalizações de aproximação ou de parceria artística

---

[34] Trecho da música de Gonzaguinha "Um bilhete pro seu Lua", gravada em parceria com Elba Ramalho no LP da cantora *Fruto*, de 1988.

aparecem aqui e ali. Isso me levou a entender que nem só de conflitos viveu pai e filho e que havia, mesmo em meio às desconfianças, um olhar de admiração não apenas do filho em direção ao pai, mas também o pai já reparava atentamente o caminho e produção do filho.

Apesar de declarar repetidas vezes que queria um filho "doutor", Gonzagão foi o primeiro intérprete a gravar composições de Gonzaguinha, sendo "Lembrança da primavera" incluída no seu repertório ainda em 1964, no LP *A triste partida*, uma canção simples e ingênua, a primeira experiência de composição de Gonzaga Júnior, aos 14 anos de idade.

No ano seguinte, 1965, período em que estão morando na mesma casa, na Ilha do Governador, pai e filho fazem juntos duas canções: "Matuto de opinião" e "Boi bumbá", gravadas apenas por Gonzagão, no LP *Quadrilhas e marchinhas juninas*. Essas músicas provavelmente foram escritas pelo filho e ritmadas pelo dois ou pelo pai – como a maioria das canções assinadas por Luiz Gonzaga –, pois ambas são concebidas em ritmo de forró. Na verdade, "Boi bumbá" é um motivo popular rearranjada pela dupla.

Em 1968, no LP *Canaã*, Gonzagão grava nada menos do que quatro canções do filho: "Erva rasteira", "Pobreza por pobreza", "Festa" e "Diz que vai virar". Esse é um momento em que Gonzaguinha demonstra um forte interesse pelas "coisas" do Nordeste. Como citado na sua biografia, no primeiro capítulo, nesse período, o artista está ligado ao grupo de teatro Getai e faz sua primeira viagem à região Nordeste para apresentar o espetáculo *Joana em flor* – passando de ônibus pelos estados de Sergipe e Bahia.

O contato, mesmo que breve, com esse outro Brasil parece ter despertado no carioca do morro inquietações poéticas e políticas que se transformaram em música e dramaturgia: *Uma experiência sobre o Nordeste*. Nesse deslocamento realizado em 1966, o jovem urbano, filho do "personagem sertão/Nordeste", se depara com cenas cantadas e contadas pelo pai, porém, nunca antes vistas por seus olhos. Como apresentado na Figura 17, os artistas do Getai fazem fotos com um grupo de retirantes na cidade de Milagres, sertão da Bahia.

Muito provavelmente essa travessia aguçou o olhar do jovem não apenas para seu pai e o Nordeste, mas também para toda a família

paterna que morava no Rio de Janeiro e frequentava constantemente a casa da Ilha. A família de Luiz Gonzaga trouxe consigo um "matulão" cheinho de artefatos e costumes da cultura do sertão nordestino. Em muitos fins de semana, Gonzagão dava festas para convidados(as) ilustres – o "Forró do Gonzaga" –, tendo como pratos principais as iguarias feitas pelas irmãs, todas comidas típicas do Nordeste: buchada, carne do sertão, mocotó etc. Os falares, a culinária, os modos e costumes da família de origem rural certamente eram bem diferentes da casa onde Luizinho foi criado, uma casa com costumes portugueses, mestiçados com costumes dos(as) pretos(as) urbanos(as).

Menciono essas questões pelo fato de que todas as quatro músicas gravadas no LP *Canaã*, de alguma forma, falam ou têm ritmos considerados nordestinos e denunciam a condição de pobreza do povo brasileiro, seja do nordestino que habita o interior do Brasil, seja do sujeito urbano, morador da cidade grande. Em especial, a música "Pobreza por pobreza" faz menção a esses dois brasis.

Aqui, abro um parêntese importante para dizer que a maioria dos(as) críticos(as) e estudiosos(as) de Gonzaguinha pouco ou nada mencionam o lado "Gonzaguinha Nordeste". Como o penso inserido na relação com seu pai, pude compreender que aquela primeira viagem à região Nordeste – que resultou na escrita e montagem do espetáculo *Uma experiência sobre o Nordeste*, no qual as quatro canções citadas faziam parte da trilha sonora – e o convívio mais próximo com a família paterna influenciaram diretamente a ampliação do repertório do músico, nascido no berço do samba urbano carioca.

Para argumentar o que digo, vasculhei atentamente todas as composições de Gonzaguinha e cheguei ao número de 22 canções com temáticas ou ritmos nordestinos, sendo 16 compostas apenas por ele e seis compostas em parceria com o pai. Algumas delas são a cara de Gonzagão – convido o(a) leitor(a) a escutar "Festa"[35] e "Prece por Exu novo"[36],

---

[35] Ver em: https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1561362/.

[36] Essa música é uma súplica religiosa para que cessem as guerras de vingança entre as famílias de Exu, gravada pela dupla em 1982, no LP *Eterno cantador* (RCA). Para escuta, disponível em: https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/1562794/.

por exemplo – e, se conhecedores(as) do estilo de ambos, compreenderão melhor essa observação. Finalizo afirmando que basta estarmos atentos para encontrar muito mais de Gonzagão em Gonzaguinha do que se imagina, à primeira vista. Como disse Gonzagão: "é só procurar, que acha".

O músico Gilson Perazzetta, instrumentista e arranjador da banda Modo Livre, que acompanhou Gonzaguinha e Ivan Lins no início da carreira de ambos, também se atentou para essa questão. Vejamos o que diz numa entrevista a Regina Echeverria, ao comparar os dois artistas oriundos de diferentes classes econômicas e formação musical:

> O Gonzaguinha era mais raiz, ele tinha mais uma coisa nordestina, mesmo que não fossem músicas, porque ele tinha uma raiz mais nordestina, e o Ivan era mais urbano, era uma coisa mais pra música brasileira misturada com bossa nova e música americana. Gonzaguinha não, ele era raiz. Não sei se ele pegou isso por ter vindo do morro ou se pegou isso por ser filho de Luiz Gonzaga. [...]. Eu achava estranhíssimo o Ivan Lins ser muito mais rebuscado e fino musicalmente do que o Gonzaguinha, mas não atingir as pessoas que iam assistir seus *shows*. Gonzaguinha atingia as pessoas com uma música, entre aspas, menor, vamos dizer assim. Ele procurava fazer o melhor possível sempre, e conseguiu, foi impressionante. Foi porque investiu nele (Perazzetta *apud* Echeverria, 2012, p. 170-171).

Nessa retrospectiva linear, estamos em 1971, quando, no já citado LP *O canto jovem de Luiz Gonzaga*, Gonzaga pai grava "Morena", mais uma música de Gonzaguinha no estilo Gonzagão. É provável que essa música tenha sido feita especialmente para o pai interpretar, pois nunca foi gravada pelo compositor. Nesse disco, pai e filho gravam juntos a famosa "Asa branca". Ainda em 1971, Gonzaguinha faz uma homenagem direta ao pai na canção "Sanfona de prata", gravada por ele próprio em um compacto duplo (gravadora Forma). Em 1972, Luiz Gonzaga grava "From United States of Piauí", um xote bem-humorado composto pelo filho que trata da americanização do Brasil e do Brasil sertanejo, em especial.

Em 1973, quando Gonzaguinha, após ser premiado em festivais de músicas, lança o primeiro LP *Luiz Gonzaga Jr* (EMI-Odeon), pousa ao lado do pai e de outros artistas numa matéria da *Revista Manchete* intitulada: "O sucesso de pai para filho".

Como é possível perceber no título, a reportagem trata dos desafios e honrarias de seguir a mesma profissão dos pais. Vejamos um pequeno trecho da entrevista:

> REVISTA MANCHETE: Como julgaram seus filhos, no momento em que eles optaram pela mesma linha profissional de vocês?
>
> LUIZ GONZAGA: Luizinho já trazia a música no sangue. O primeiro e o segundo violão que ganhou foram presentes meus. Era muito bom aluno, e eu lhe dava todo o apoio. Afinal, música jamais fez mal a alguém. Um dia, ele me apareceu com a valsinha Amor de Primavera. Era boa demais para a idade dele, e já demonstrava uma sensibilidade acentuada. Assim, comecei a gravar músicas de Luizinho.
>
> REVISTA MANCHETE: Agora é a vez dos filhos: que tal a sensação de trabalhar lado a lado com os pais? O relacionamento pai e filho ajuda ou atrapalha?
>
> GONZAGA JR.: Embora papai já gravasse músicas minhas desde meus 14 anos, vim trabalhar com ele praticamente no ano passado, em São Paulo. É evidente que um filho sempre se emociona em trabalhar com o pai, e vice-versa. Eu senti isso, e acho que Cecil e Gracindo Jr, também.

A entrevista continua com troca de elogios e demonstração de respeito. Mesmo sabendo que habitualmente as desavenças familiares costumam não ser expostas em público, creio que já nesse momento, após estar casado com Ângela Porto Carrero, formado em Economia e com a carreira em ascensão (assina contrato com a gravadora Odeon em 1972), as incertezas do pai em relação ao futuro do filho já estavam sanadas, assim como o filho já se sentia mais seguro frente ao pai, pois conseguira demonstrar talento com dignidade.

FIGURA 40
Matéria da revista *Manchete* de 1973, assinada pelas repórteres Rosa Freire de D'Aguear e Susana Tebet[37]
Fonte: revista *Manchete* (1973)[38].

[37] Fotografia de Paulo Scheuenstuhl, p. 110-113. Na imagem consta os nomes dos entrevistados.

[38] Ver em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/133601.

Em 1976, é hora de a família completa aparecer para todo o Brasil, no programa de grande audiência da Rede Globo *Brasil Especial: Luiz Gonzaga*. Em um trecho do programa, Gonzaga aparece cercado por toda a família nuclear e, entre músicas compostas em homenagem ou improvisações, vai apresentando um(a) a um(a), começando por Helena (esposa), Rosinha (filha), Sandro (neto), Dina (comadre e mãe de criação de Gonzaga Júnior), Gonzaga Júnior, Ângela e o pequeno Daniel. Em seguida, Gonzaguinha expressa o seguinte depoimento:

> É importante, é importante falar sobre o meu pai. Há uma pergunta que me fazem muito: qual a influência que teu pai teve sobre você? Ou coisas assim parecidas, eu acho que ainda vou escutar isso durante um longo tempo e é bom que se escute... Eu devo dizer que, primeiramente, eu acho meu pai um dos artistas mais completos em termos de palco, possui um domínio violentíssimo sobre o público, é uma pessoa que trata o público carinhosamente e que realmente contagia o público. Isso eu não precisava dizer. Mas ele é capaz de buscar num fundo de palco uma pessoa que esteja participando menos e colocá-la à vontade. A questão da influência é justamente um posicionamento em cima do palco, que cada vez mais eu consigo e que me deixa cada vez mais à vontade. A alegria do meu pai é muito importante pra mim, ela me ensina muita coisa e me ensinou principalmente agora, quando eu fui ao Nordeste. Sobre ele, sobre a pessoa dele, eu só posso falar o seguinte: é pra mim, quando eu vejo uma praça cheia com ele tocando, é pra mim uma das coisas mais bonitas que eu tenho na vida[39] (Especial [...], 2024).

Ainda em 1976, Gonzaguinha grava "Asa branca" no LP *Começaria tudo outra vez*, numa versão bastante diferente da original, gravada pelo pai.

---

[39] Depoimento no Programa *Brasil Especial: Luiz Gonzaga*, 1976. Vale a pena o(a) leitor(a) assistir ao *Arquivo N*, exibido em 2011 pela Rede Globo, no qual há vários trechos do especial de 1976. Além da cena citada da família, aparece um depoimento de Daniel já adulto e, em seguida, o trecho desse depoimento de Gonzaguinha sobre o pai (ver aos 9 min do vídeo). Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=ly1wqsArdLk.

A consolidação da parceria criativa e afetiva

A partir de 1979, a parceria musical entre pai e filho torna-se muito mais constante, sendo que nesse mesmo ano gravam juntos "A vida do viajante", tanto no LP de Gonzaga Júnior, *Gonzaguinha da vida*, quanto no LP *Eu e meu pai*, de Luiz Gonzaga[40]. No mesmo LP *Eu e meu pai*, Gonzagão grava "Rio Brígida", uma composição da dupla que trata da geografia do pé-de-serra de onde o pai nasceu, o Exu.

Iniciam então, em 1980, a turnê A Vida do Viajante e, no mesmo ano, fazem uma gravação ao vivo da música "Da vida", com diálogos entre pai e filho, registrados no LP *De volta ao começo*. Fazem também uma gravação de um clássico de Luiz Gonzaga "A triste partida" (autoria de Patativa do Assaré), no LP *O homem da terra*, de Gonzagão. Em 1981, além do já comentado álbum duplo *Gonzagão e Gonzaguinha, a vida do viajante – discanso em casa, moro no mundo*, gravam juntos mais duas músicas: "Légua tirana", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com a participação de Milton Nascimento, no LP de Gonzaguinha *Coisa mais maior de grande, pessoa*; e, no LP de Gonzagão *A festa*, gravam "Não vendo nem troco", composta pela dupla[41].

Nesse ínterim, Gonzaguinha é convidado pela Rede Globo para estrelar um especial gravado ao vivo para compor a *Série Grandes Nomes*[42]. O *show* contou com a participação de importantes parceiros(as) na carreira de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, como Simone, Roberto Ribeiro e o grupo As Frenéticas, sendo que o ponto alto do *show* é, sem dúvida, a participação de Luiz Gonzaga.

Imerso em um cenário que reproduzia uma casa antiga com fotografias emolduradas do artista e dos(as) convidados(as), Gonzaguinha

---

40 Clipe apresentado no programa da Rede Globo *Fantástico* (1979). Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=ZurmPtN3HUM.

41 Registrada em um clipe divulgado no *Fantástico* da Rede Globo, de 1981. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=kq-q6_1wjBI.

42 A *Série Grandes Nomes*, da Rede Globo, dirigida por Daniel Filho, ia ao ar semanalmente, apresentando importantes cantores(as) e compositores(as) brasileiros(as), a exemplo de Elis Regina, João Gilberto, Caetano Veloso, Simone, Rita Lee. Cada programa era batizado com o nome completo do artista homenageado. O resultado do *show* foi transformado em DVD com cada apresentação.

canta seus maiores sucessos, conduzindo o público para o seu universo de histórias e memórias. No meio do *show* e acompanhado pelo público, canta "Coisa mais maior de grande, a pessoa" e, na repetição do refrão que traz a frase "enquanto eu acreditar que a pessoa é a coisa mais maior de grande, eu vou cantar, por aí...", a imagem de Luiz Gonzaga é iluminada no painel de fotos e Gonzaguinha vai ao encontro do pai, que entra lentamente por uma escada. Se dão as mãos, se olham e o público reage com forte aplauso.

Durante todo o tempo em que ocupam o palco, o corpo de ambos, o gestual, os percursos, olhares e sorrisos transmitem muitas informações aos(às) espectadores(as). Já na entrada, o pai faz um sinal de reverência ao filho, os dois se olham, havendo um breve silêncio e Luiz Gonzaga inicia cantando a capela "Légua tirana". Canta para o filho e, em seguida, se dirige ao público; o filho o assiste, encantado.

No final da canção, Gonzaguinha se aproxima do pai e, visivelmente emocionados, encostam suas cabeças de frente um para o outro e se acariciam. Ambos vestem um figurino muito parecido: Gonzagão não está vestido de Rei do Baião. Certamente, a ideia do(a) figurinista é comunicar que naquele espaço ambos são iguais, ou mesmo que ali o rei é o filho.

Gonzaguinha passa a mão na camisa do pai, chamando a atenção para a roupa deste. Ambos olham suas roupas parecidas e, então, o filho pousa a mão no ombro do pai e canta: "Eu apenas queria que você soubesse que aquela alegria ainda está comigo e que a minha ternura não ficou na estrada, não ficou no tempo, presa na poeira...", uma das suas músicas autobiográficas. Seu Luiz o encara e, em seguida, abaixa a cabeça fazendo um gesto de escuta atenta. A seguir, algumas imagens da emocionante apresentação da dupla, na *Série Grandes Nomes*.

Pai e filho dançam juntos pelo palco, literalmente acertando os passos, quando Gonzagão se espanta maravilhado com as fotografias do cenário, incluindo sua foto. Finalizam a apresentação cantando "A vida do viajante", música que marca esse (re)encontro definitivo. Todas essas e outras gestualidades podem ser conferidas num trecho do DVD que está disponível no Youtube.

FIGURA 41
Gonzaguinha canta para Gonzagão em apresentação da *Série Grandes Nomes* (Rede Globo, 1981)
Fonte: Vanderley (2022).

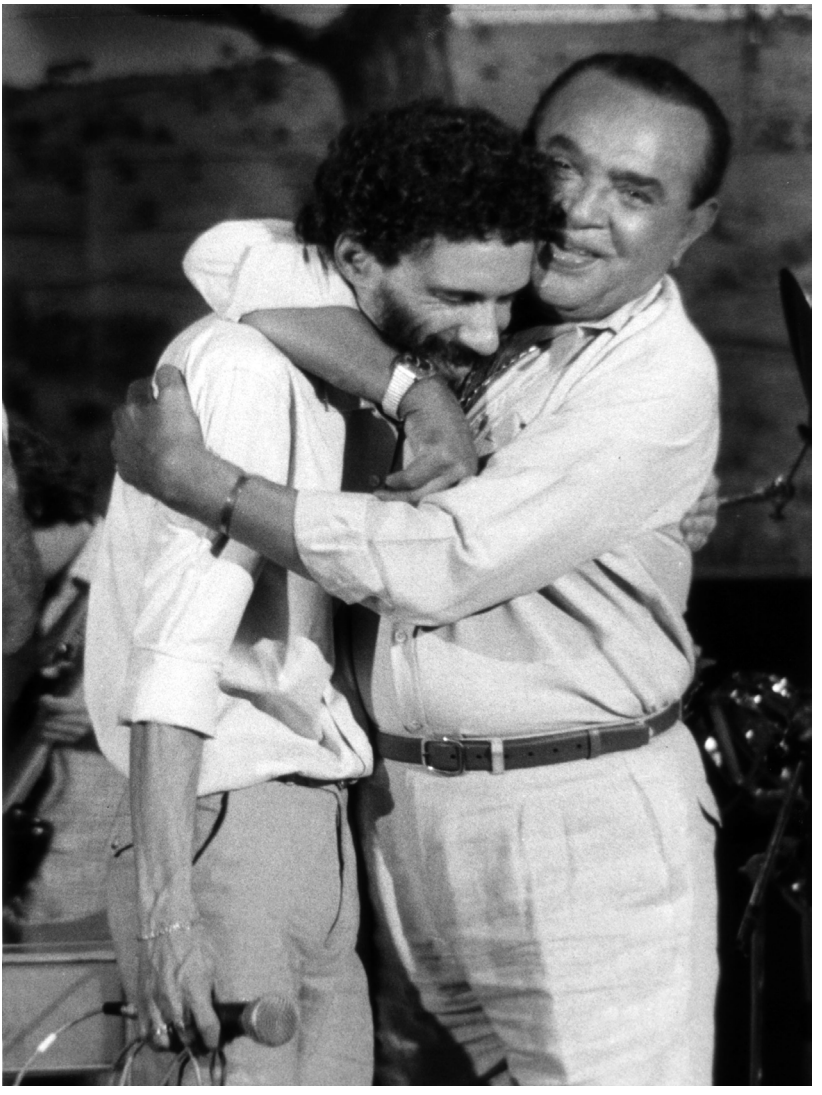


FIGURA 42
Gonzagão e Gonzaguinha na *Série Grandes Nomes* (Rede Globo, 1981)
Fonte: Vanderley (2022).

O acesso a essa série/vídeo foi fundamental, além de muito emocionante. As imagens do *show* registradas no DVD *Gonzaguinha, Série Grandes Nomes* me inquietaram bastante, no processo da pesquisa, levando-me a perguntar: que história é essa de só haver desavença? Recordo-me de ter me sentido confusa ao me deparar com essas imagens de afeto e demonstração pública de muito carinho entre pai e filho. Como mencionado outras vezes, a narrativa recorrente que chegava até mim, como para a maioria dos(as) brasileiros(as), especialmente através do filme *Gonzaga – de pai pra filho* (2012), era a imagem de conflito, desentendimento, mágoa e de muito drama. No citado filme, até mesmo durante a tentativa de aproximação proposta por Gonzaguinha, o tom do reencontro é de troca de farpas e de muito desconforto.

Ao assistir ao DVD e acessar a biografia dupla *Gonzaguinha e Gonzagão, uma história brasileira*, escrita pela jornalista Regina Echeverria (2012), notei que a história insistentemente narrada pela grande mídia e mesmo pelo cinema não joga luz em um assunto relevante da história dessas duas personalidades do Brasil – o que me levou a dedicar um capítulo inteiro sobre o assunto.

Importa mencionar que, na busca por mais fontes a respeito da relação entre pai e filho, encontrei reportagens – como esta da revista *Sétimo Céu* adiante –, em que um ou outro declara que o atrito não é o tema central dessa relação. Não pretendo com essa afirmação omitir ou encobrir a delicada questão, de fato há um histórico de desconfortos e desavenças. O movimento do pai especialmente na infância e adolescência de Gonzaguinha configura-se como um tipo de abandono paterno, porém, importa verificar o que dizem as vozes dos sujeitos pesquisados. Na matéria a seguir, publicada no ano de 1981, declara Gonzaguinha: "Meu relacionamento com meu pai é uma coisa simples. Gostar do meu pai eu gostei a vida inteira. Se antes eu não subia no palco com ele, foi por falta de maturidade. Hoje sei que tenho experiência para dividir o palco com ele e não decepcioná-lo" (Sétimo [...], 1982).

Sétimo Som

Gonzaguinha: "Nunca tive atritos com meu pai"

UM cantor que já foi chamado de maldito, antipático e oportunista. Passados 15 anos dos conturbados festivais de 1968, Luiz Gonzaga Júnior, popularmente conhecido como Gonzaguinha, preferiu mudar o tom. Pelo menos, as palavras são outras, se tornou mais acessível e assumiu o sucesso. Agora, ele lança o LP *Gonzaguinha do Coração*, o décimo da sua carreira, onde as músicas *Simplesmente Feliz* e *Maravida* já despontam nas paradas de todo o país.

"É bonito fazer uma música e de repente estarem cantando. Mas não quer dizer que eu faça uma música para alcançar determinado sucesso. Este disco, por exemplo, eu nem ia gravar este ano, mas aí foi pintando uma necessidade emocional e, quando dei por mim, o disco estava gravado."

Conhecido como um artista consciente, Luiz Gonzaga Jr. em alguns momentos se mostra infantil, em especial, quando perguntado se é verdade que existe por parte das gravadoras um critério de todo artista gravar um disco por ano.

"Se existe eu não sei. O que eu sei é que não sou obrigado a fazer disco nenhum. Só gravo quando me interessa. Não acredito que o pessoal da Odeon grave um disco se este artista não está a fim. Seria o cúmulo."

Quanto ao fato de vir constantemente se apresentando ao lado do pai, em shows e discos, Gonzaguinha não vê nenhum problema, mesmo porque sempre foram amigos.

"Meu relacionamento com o meu pai é uma coisa simples. Gostar do meu pai eu gostei a vida inteira. Se antes eu não subi no palco com ele foi por falta de maturidade. Hoje sei que tenho experiência para dividir o palco com ele e não decepcioná-lo."

Reportagem: Péricles Santana
Foto: Iz Bensaru

Sétimo Céu Anos 95

FIGURA 43
Matéria "Nunca tive atritos com meu pai", da revista *Sétimo Céu* (1982)[43]
Fonte: revista *Sétimo Céu* (1982)[44].

---

[43] Seção "Sétimo som", nº 114.

[44] Recortes disponíveis *on-line* em: http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/search/label/LUIZ%20GONZAGA%20JR

Também a esse respeito, em entrevista ao jornal *O Globo*, declarou Gonzagão:

> Luizinho? Dele vou me lembrar sempre o menino muito quieto. Trancado no quarto, de onde se ouvia um violão noviço, mas sempre agradável. Musicalmente, sempre fomos dois estranhos. Ou, pensando bem, talvez não. É que Luizinho sempre procurou traçar o seu caminho – o menino jamais me pediu dinheiro, ora vejam! Virava-se com sua mesada, que acreditem, não era nenhuma fortuna. Pois é justamente isso que acho fenomenal em Luizinho, esse enorme talento e força de vontade que o fez destacar-se, apesar de (e sem) mim, sem jamais me imitar ou usar o parentesco. Luizinho é fora de série (Gonzaga, 1980 *apud* Echeverria, 2012, p. 111).

De volta à narrativa linear da última década de vida do pai e do filho, estamos em 1982, quando a dupla reconciliada registra em estúdio a música de Gonzaguinha "Prece por Exu novo", no LP de Luiz Gonzaga, *Eterno cantador*. Em 1984, no premiado LP de Luiz Gonzaga *Danado de bom*, gravam "Pense n'eu", um xote muito conhecido, de autoria de Gonzaguinha[45]. Nesse mesmo LP, Gonzaguinha participa junto com Dominguinhos[46] – o principal descendente musical de Gonzagão no Brasil, um mestre da sanfona – da gravação de "Adeus Iracema", composição de Zé Dantas e Luiz Gonzaga.

Nessa trilha cronológica da parceria musical da dupla Gonzaguinha e Gonzagão, o LP *Danado de bom*, lançado em 1984, também merece um destaque, pois nele está uma canção composta por Luiz Gonzaga e Aguinaldo

---

[45] Vale a pena ver o vídeo em que pai e filho cantam juntos essa canção, o cenário é um *Especial da Rede Globo* em homenagem a Luiz Gonzaga. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=Q9n7oz0-yW0.

[46] Dominguinhos mereceria muito mais do que uma nota de rodapé, pois esse grande músico, conhecido como o principal herdeiro musical de Luiz Gonzaga, tornou-se um dos maiores instrumentistas do país. Infelizmente, não foi possível trazê-lo para a cena da forma como merecia. Para saber mais sobre o artista, ver o documentário: *Dominguinhos canta e conta Gonzaga*, direção de Maurício Machado e Wagner Malagrine, Prêmio Funart, 2012. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4.

Batista em que, pela primeira vez em sua carreira, o pai homenageia diretamente o filho com a música "Lula, meu filho". Vejamos a letra:

Lula meu filho

Lula meu filho
Num perca o coração
Lembre sempre do baião
Cante sempre pro povão

Lula meu filho
Minha voz quer ficar rouca
Tá certo! Você tá noutra
Mas lembre do baião

Foi com o vovô Januário
Artesão e operário
Que começou a raiz
Também fui muito sapeca
Moleque, levado da breca
Mas te dei o nome, Luiz.

Em um tom afetuoso e conciliador, o pai, que no passado pouco assumiu esse lugar na vida de Gonzaguinha, aparece aconselhando o filho já adulto e artista a honrar suas raízes, a não se distanciar do povo e a olhar para trás e divulgar o baião e a linhagem musical do seu pai e avô. O que considero de mais importante na letra é que, de alguma forma, o pai demonstra respeito e compreensão para com as opções e posturas do moleque Gonzaguinha, em alguns aspectos bem diferentes das suas opções, inclusive no estilo musical.

Claro que, se tomarmos ao pé da letra, poderia dizer que esses conselhos são dispensáveis, visto que Gonzaguinha nunca se distanciou de uma busca pelo popular e pelas suas raízes familiares. Creio que a inspiração inicial para construção da canção "Lula, meu filho" veio do diálogo entre pai e filho gravado numa das versões de "A vida do viajante", na qual finalizam a música com a seguinte conversa:

GONZAGÃO: Lula.

GONZAGUINHA: Diga.

GONZAGÃO: Olha o trem chegando na estação.

GONZAGUINHA: É, tá cheio de gente.

GONZAGÃO: E o trem tá cheinho, meu fio.

GONZAGUINHA: Olha o povo lá.

GONZAGÃO: É sinal de casa cheia.

GONZAGUINHA: Isso é bom, isso é bom.

GONZAGÃO: Lulinha.

GONZAGUINHA: Diga lá.

GONZAGÃO: Olha o povão.

GONZAGUINHA: Um dia eu chego lá, devagar.

GONZAGÃO: Não esqueça do povão, meu fio.

GONZAGUINHA: Ah, sem pressa, sem pressa.

GONZAGÃO: Tá com saudade de vovô Januário?

GONZAGUINHA: Tô, mas eu sei que ele tá tocando lá em cima no forró, deixa ele.

GONZAGÃO: Não esqueça que tudo começou com ele, meu fio.

GONZAGUINHA: E como é que é a história?

GONZAGÃO: De pai pra filho, de pai pra filho, desde de 1912.

GONZAGUINHA: Ih, deixa que eu levo pra frente.

GONZAGÃO: Essa é que é a história[47].

Em 1985, no LP *Sanfoneiro macho*, de Luiz Gonzaga, a dupla gravou mais uma composição feita em parceria, "Eu e minha branca", uma forma carinhosa e divertida que Luiz Gonzaga encontrou para nomear sua companheira sanfona. É interessante notar que, em quase todas as músicas feitas em parceria, há um movimento de deslocamento do filho em direção à simplicidade do pai. No início da carreira, Gonzaguinha compunha

[47] Diálogo que se encontra no clipe da canção "A vida do viajante", *Fantástico*, Rede Globo, 1979.

músicas extremamente complexas, pouco acessíveis para um público menos letrado. Algumas, como "Eu e minha branca" e "Não troco nem vendo", dificilmente seriam identificadas como músicas de Gonzaga Júnior.

Em 1987, fazem mais uma música juntos (composição e gravação), e dessa vez a homenageada é "Mariana"[48], neta mais nova de Luiz Gonzaga, filha de Gonzaguinha com a mineira Louise Margareth, sua última esposa. A música está registrada no LP *De fiá pavi*, de Gonzagão. Ainda nesse ano, Gonzaguinha gravou mais uma música de sua autoria em homenagem ao velho pai: "Forró do Gonzagão", no LP *Geral*. Um ano antes, o cantor Fagner – outro descendente musical e importante parceiro de Luiz Gonzaga, também compadre de Gonzaguinha – incluiu essa música no LP *Fagner*, gravada com a participação especial de Gonzaguinha. Em 1988, no disco *Gonzagão e Fagner*, Gonzaguinha faz uma participação junto com o cantor e Gonzagão na música "Noites brasileiras", de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

O ano de 1987 marca o aniversário de 75 anos de Gonzagão, quando já está de volta ao seu pé-de-serra, morando no imóvel que hoje compõe o Parque Aza Branca, em Exu. Na época, o parque, da forma que funciona hoje, era apenas um projeto que congregaria: sua casa/residência e a casa do falecido pai Januário – ambos se tornaram memoriais depois da morte dos dois; um espaço estruturado para *shows*; um hotel com capacidade para hospedar 80 visitantes; uma loja de artesanatos e produtos referentes ao Rei do Baião; uma área de criação de animal, incluindo um viveiro de criação do famoso pássaro asa branca; hoje, o mausoléu com os restos mortais de Luiz Gonzaga e Helena; a réplica de uma casa de taipa simbolizando a casa onde o sanfoneiro nasceu; uns pés de juazeiro (árvore que marca sua jornada) e uma estátua bem em frente ao Museu do Gonzagão, onde se encontra as principais peças utilizadas pelo sanfoneiro, prêmios, discos, figurinos etc.

---

[48] A música está registrada em vídeo no *link*, que inicia com um depoimento de Luiz Gonzaga sobre o processo criativo da dupla: https://www.youtube.com/watch?v=eJSy8V-Bpj4.

Além de todos esses espaços que hoje compõem o complexo cultural Parque Aza Branca, seu Luiz construiu um posto de gasolina em frente ao parque. Na imagem a seguir, podemos ter uma ideia do lugar em seu formato atual, sendo criado por Luiz Gonzaga, mas só inaugurado para visitação pública por Gonzaguinha, após a morte do pai.

O velho Lua sonhara inaugurar o complexo Aza Branca no seu aniversário de 75 anos, um marco importante na sua vida. Segundo Dreyfus (2012), a condução desse tipo de projeto nunca foi o forte de Luiz Gonzaga; Helena, que sempre ajudou a gerir os sonhos do marido, não estava interessada em morar em Exu, o que levou Gonzaga a confiar em qualquer pessoa que prometesse levar seu sonho adiante.

Em síntese, o projeto e mesmo as construções foram feitas e refeitas diversas vezes, havendo prejuízos financeiros e muitos aborrecimentos. Além disso, não havia conseguido o alvará de funcionamento do posto de gasolina, pois o empreendimento foi construído antes de ser autorizado pelo Conselho Nacional de Petróleo. O fato é que o sonho de inaugurar o parque no seu aniversário em dezembro de 1987 foi frustrado, deixando o velho Lula desapontado e mesmo zangado com o fato.

Ao ter notícia dessa situação, Gonzaguinha fez uma bonita canção em forma de carta, para acalentar o coração do velho pai:

Um bilhete pro seu Lua

Êh! Meu pai
Tô sentindo saudades de você
Como vai?
Essa voz que é a voz do meu sertão
Como estão?
O trabalho, os projetos oi...
Mando lá
Um abraço dos netos
Setenta e cinco anos
Não é pra qualquer besta
Ainda mais com essa sanfona
Espalhando sempre a festa

Cuida bem do coração
Liga não
Que o povo tem amor
Por tudo o que você é
Que o povo tem amor
Por tudo o que você é
Vê, meu pai
Inventaram Baião lá no Japão
Você vai ver
Brevemente é moda no Brasil
Vão mostrar
Como é que se dança oi
Deixa andar
Que a gente copia
A tecnologia que inventou a alegria
Que tem na tua lua
Que brilha em pleno dia

Cuida bem do coração...

Igual ao povo somente Deus
E você tem
O povo inteirinho dentro desse coração
O povo inteirinho dentro desse coração
O povo inteirinho dentro desse coração.

A música foi gravada por Elba Ramalho no LP *Fruto*, em 1988, contando com a participação de Gonzaguinha. Nas minhas buscas virtuais, encontrei um registro da música cantada por Gonzaguinha, antecedida por uma fala sobre o processo de criação desta[49].

[49] Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=A2TOjFIDdj4.

FIGURA 44
Imagem aérea do Parque Aza Branca, em Exu
Fonte: Forrozeiros PE (2020)[50].

FIGURA 45
Estátua em frente ao Museu do Gonzagão
Fonte: Facebook do Parque Aza Branca (2022).

[50] Ver em: https://forrozeirospe.com.br/noticia/735391/parque-aza-branca-preserva-museu-de-luiz-gonzaga.

De pai para filho(a), para neto(a)...

FIGURA 46
Da esquerda para a direita, Januário, Luiz Gonzaga, Gonzaguinha e Daniel
Fonte: montagem feita pela autora[51].

> O que ia ser do Gonzagão no fim da vida se não fosse meu pai? Ele ia ficar no Recife na casa de Edelzuíta, ia morrer muito mais rápido, porque ele já estava corroído pelo câncer, ele já tinha ficado internado umas duas ou três vezes no Rio de Janeiro e em outros lugares. Era um cara que já estava cansado para trabalhar, já estava no fim da vida, que precisava da emoção de reencontrar alguém que ele tinha chamado de filho e que tinha passado por tudo aquilo: de ser pai, de não ser, de ser um de esquerda, o outro ser de direita e Mariana nascendo, e os netos se reencontrando, e ele vendo aquela criançada toda, tendo a incerteza diante da morte, vendo Mariana e falar: 'Meu Deus, será que a história toda estava errada ou eu estou errado, que será que foi essa minha história?'. Acho que foi belíssimo o final da vida dele, ele atingiu a linha de chegada em primeiro lugar e ganhou o filho, ganhou os netos, reviu todo mundo, teve ali aquele abraço carinhoso de todo mundo (Gonzaga *apud* Echeverria, 2012, p. 235).

[51] Da esquerda para direita, as fontes das fotos são: Jatobá (2009), Vanderley (2022), Echeverria (2012) e o site Fabiomota1977. Deste, o *link* é: https://fabiomota1977.wordpress.com/2015/06/17/daniel-gonzaga-filho-de-gonzaguinha-e-neto-de-gonzagao-grava-seu-dvd-e-nos-convida-confiram/.

O depoimento de Daniel, neto mais velho de Gonzagão, sobre a parceria entre pai e filho, deixa claro que essa aproximação não se limitou aos palcos e aos discos. A amizade, o afeto e a convivência fizeram parte do cenário de ambos os artistas nos últimos anos de suas vidas, reverberando para as relações familiares e de amigos(as) que os cercavam. Apesar de morarem a quase 1,5 mil km de distância um do outro, a década de 1980 foi marcada por visitas tanto de Gonzagão à casa do filho e da nora em Belo Horizonte, quanto de Gonzaguinha a Exu, que levava sua prole para a casa do vovô Gonzaga, além de encontros no Rio de Janeiro.

Em 13 de dezembro de 1982, na festa de 70 anos de vida e 40 anos de carreira do pai, Gonzaguinha foi a Exu ver de perto aquela festa que já estava se tornando tradição no pequeno município pernambucano. Foram dois dias de festejos públicos, entre missa, *shows*, carreata e muita prosa. Em sua casa, no Parque Aza Branca, Gonzagão mandou servir churrasco a todos(as) os(as) convidados(as). Mais de quatro mil pessoas circularam pelo parque, entre eles(as), convidados(as) ilustres que passaram a frequentar a festa do seu Lua quase todos os anos, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Alceu Valença, Fagner, Dominguinhos etc.

A festa que entrou para o calendário nacional, quando também se comemora o Dia Nacional do Forró – Lei nº 11.176, aprovada em 2005 –, acontece até os dias de hoje, reunindo sanfoneiros(as) e admiradores(as) do Rei de todo o Brasil, chamados de "gonzagueanos(as)". Naquele ano, feliz com a presença do filho, no *show* de encerramento da festa, Gonzaga declarou ao público: "*Estou proibido, pelo Gonzaguinha, de falar em aposentadoria. Depois que me reencontrei com ele, minha vida tomou um impulso novo*".

Bem diferente do que nos mostra o filme *Gonzaga, de pai pra filho*, após sentir que os caminhos estavam abertos, Gonzaguinha passou a ir com frequência à casa do pai, levando inclusive os(as) filhos(as) e a mulher, como se pode ver na Figura 47, de 1987:

FIGURA 47
Da direita para a esquerda, Luiz Gonzaga ao lado de João Januário (filho adotivo do sr. Januário e afilhado de Gonzaga), Daniel Gonzaga, Louise Margareth e Gonzaguinha, em Exu
Fonte: fotógrafa Joyce de Oliveira Januário[52].

Cada vez mais, Gonzaguinha foi se aproximando desse pedaço de Brasil, apreendendo as expressões culturais e manifestações de saberes e fazeres daquela região de onde sua família paterna é originária. Sensivelmente, foi compreendendo a visão de mundo e as complexidades do pai, através de um olhar para um Brasil diferente de onde foi criado. O resultado dessa travessia Sudeste/Nordeste está expresso na produção musical do artista que influenciou, em alguma medida, o olhar dos(as) filhos(as) para esse "Brasil Gonzagão". Em especial, Daniel Gonzaga, batizado pela sanfona do avô no dia do seu nascimento e apresentado a Exu pelo pai, tornou-se presença assídua na festa do Rei do Baião – sua primeira ida a cidade de Exu se deu aos sete anos de idade[53].

---

[52] Ver em: https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/105-anos-do-rei-do-baiao-ele-era-muito-mais-do-que-o-que-deram-diz-irmao-de-luiz-gonzaga.ghtml.

[53] Ver depoimento de Daniel Gonzaga na festa de 100 anos do avô em Exu: https://memoria.ebc.com.br/cultura/gonzaga100/galeria/videos/2012/12/daniel-gonzaga-destaca-legado-de-seu-avo.

Em sua diversificada produção artística, Daniel, que passeia muito mais pelas sonoridades do *rock*, do samba e de uma música urbana mais contemporânea, não deixa escapar a linhagem gonzagueana, e, quando quer, produz com maestria canções em ritmos considerados nordestinos, como "Xote relativo", gravada em parceria com Geraldo Azevedo, no CD *Pedaços que contam* 1 *história, pedaços que fogem do assunto* (2011, produção independente).

Em 2002, no CD *Um banquinho, um violão*, optou por um repertório totalmente composto por canções de sucesso gravadas pelo avô Luiz Gonzaga e interpretadas por ele. Recentemente, o artista concebeu uma espécie de monólogo musical chamado "Encourado"[54], no qual apresenta um pouco da sua história através de canções, causos e modas de viola, pautadas pela estética do cancioneiro do Nordeste.

Voltando aos últimos anos de vida de pai e filho, importa observar que as visitas constantes não se deram apenas do filho à cidade do pai. Segundo depoimento de Louise Margareth Martins (Lelete, viúva de Gonzaguinha) à Regina Echeverria (2012), depois que Mariana nasceu, em 1983, Luiz Gonzaga passou a ser visita frequente na casa do filho, em Belo Horizonte. Chegou a ficar sete meses hospedado por lá, quando realizou uma cirurgia de catarata. Segundo Louise, Gonzagão só havia visitado o filho no nascimento do primeiro neto Daniel, pois nunca aceitou com tranquilidade a preferência de Gonzaguinha pela família Porto Carrero – que praticamente o adotou, desde o final dos anos 1960. Luiz Gonzaga creditava ao dr. Aluízio, sogro de Gonzaguinha, as "más influências esquerdistas" do filho. O fato é que Gonzagão se afeiçoou a Lelete, que o acolheu com muito carinho, e se apaixonou pela neta caçula, Mariana.

Segundo Lelete, o sogro dizia que Mariana era especial. Ele achava a neta parecida com ele e com a avó Odaleia, o que mexia com suas antigas desconfianças em relação à paternidade biológica de Gonzaguinha.

---

[54] Essa peça ainda não foi lançada oficialmente por conta da pandemia, mas vem sendo apresentada em *lives* e ensaios abertos virtuais para convidados(as). Nesses vídeos, Daniel apresenta sinteticamente a ideia do monólogo musical "Encourado". Ver em: https://www.facebook.com/100063527561694/videos/704380060210759 ou https://www.facebook.com/100063527561694/videos/422778432188178.

O velho ficava horas tocando para a neta que, mesmo pequena, o escutava com atenção (Echeverria, 2012); Mariana nasceu em um período de harmonia entre o pai e o avô. Em entrevista à jornalista Ana Clara Brant, para o *site* Uai, de Minas Gerais, relembra que costumava passar as férias em Exu, onde teve seu "primeiro emprego", como guia do Parque Aza Branca. Segundo relata:

> Eu acordava cedinho e ia para lá. Adorava; sabia tudo do vovô. Exu era uma cidade muito importante para ele, e ele fez questão de retribuir. Levou rodovia, posto de gasolina, Banco do Brasil. Vovô tinha orgulho disso [...]. Eu ficava quietinha ouvindo ele cantar e tocar. Acho que ele vivenciou comigo bastante essa coisa de ser avô. Sempre achou que nós éramos muito parecidos, sobretudo a boca. Quando a gente saía, eu não podia apontar para nada que ele comprava pra mim. Eu nem era uma criança pidona, mas ele queria me agradar o tempo todo (Brant, 2017)[55].

A chegada de Mariana se deu também em um período mais tranquilo da vida do pai, que pôde exercer a paternidade quase em tempo integral. Em Belo Horizonte, decidiu desacelerar o ritmo de produção artística e se dedicou aos afazeres domésticos: cuidar da casa, da filha, das plantas e fazer os trabalhos manuais que ele adorava, além de montar um estúdio em casa, de onde quase não saía. Tinha habilidade com a arte da marcenaria, fazia móveis e outros objetos. Nesse período, também trabalhou na Rádio Inconfidência, criando e atuando como locutor/produtor de um programa sobre música brasileira, ao lado de Fernando Brant (Echeverria, 2012).

Mariana Gonzaga – que hoje é professora adjunta da área de saúde coletiva, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – lembra os melhores anos na companhia do pai:

---

[55] Mariana Gonzaga em entrevista a Ana Clara Brant, no *site* Uai, em 2018. A entrevista completa pode ser conferida no *site* www.uai.com.br. Ver em: https://www.uai.com.br(a)pp/noticia/musica/2018/01/21/noticias-musica,220322/luiz-gonzaga-o-rei-do-baiao-viveu-em-bh-conheca-algumas-historias-d.shtml.

> Minha mãe sempre trabalhou vendendo roupa. Ela saía com as malas e voltava às 22 horas, 23 horas. Era ele quem me levava pra escola, buscava, me ensinava o dever de casa. De manhã minha mãe dormia até mais tarde. Ele preparava meu café da manhã [...]. Trocava a água dos beija-flores e dizia aos passarinhos: 'Bom dia, que bonito você está!'. Nunca me tratou como criança: eu era uma companheira, ele me tratava de igual pra igual, não falava como criança. Teve uma vez que ele saiu de viagem e, quando voltou, trouxe um diário pra mim, aí eu falei assim: 'Mas você não vai abrir o meu diário para ler, não é?'. 'Não, eu nunca vou ler uma coisa sua sem que você deixe'. Ele me ensinou a ler antes de eu ir para escola, tanto que entrei adiantada um ano; me levava ao futebol quando ia jogar e me ensinou a nadar (Gonzaga *apud* Echeverria, 2012, p. 235).

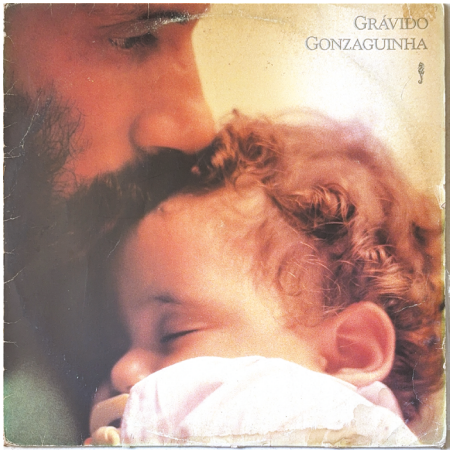
Segundo Echeverria, a mãe de Mariana acolheu não apenas o sogro na sua casa, mas todos(as) os(as) outros(as) filhos(as) de Gonzaguinha, que passavam férias em Belo Horizonte. Do mesmo modo, quando o casal ia ao Rio de Janeiro, Gonzaguinha sempre juntava os quatro filhos. Ao contrário do pai, Gonzaga Júnior fez questão de não repetir o padrão de abandono vivido por ele na infância: exerceu uma paternidade ativa, pouco comum em sua época e profissão. Incluía os(as) filhos(as) em muitas de suas atividades, inclusive em viagens de trabalho, entrevistas, hotéis, nos *shows* e nos discos, como podemos ver nas imagens a seguir[56].

A leitura que faço a partir das fontes é a de que, mesmo com a vida inconstante de artista, com muitas viagens, *shows* e os(as) filhos(as) morando em diferentes estados do Brasil, Gonzaguinha buscou exercer uma paternidade ativa sempre que possível. Essas memórias são trazidas pelos(as) próprios(as) filhos(as) em entrevistas e em suas redes sociais.

---

[56] Em entrevista concedida à atriz Irene Ravache, na qual fala do disco *Grávido*, Gonzaguinha apresenta-se na TV junto com Amora, a filha do meio. Quase no final desse vídeo (aos 3 min), que mescla diferentes momentos e entrevistas, o músico faz um relato sobre a relação com os(as) filhos(as), em entrevista com a jornalista Marília Gabriela. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=CBpzGiGkJn8.

FIGURA 48
Gonzaguinha ao lado da cantora Elba Ramalho e suas três filhas: da direita para a esquerda, Fernanda, Amora e Mariana, no colo de Elba
Fonte: acervo de Paulo Vanderley.



FIGURAS 49
Capa e contracapa do LP de Gonzaguinha *Grávido*, de 1984[57]
Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (c2017)[58].

---

[57] Na capa, o artista aparece com Mariana bebê no colo; na contracapa, crianças seguram cartazes, no grupo está Daniel que fez parte do coro do LP (EMI-Odeon).

[58] Ver em: https://immub.org/album/gravido.

Em depoimento ao *Jornal A Tarde*, na ocasião do aniversário de 70 anos do pai, Fernanda Gonzaga afirma: "Ele morava em Belo Horizonte, mas sempre que podia estava no Rio. Mesmo com a distância, ele era super presente. Todas as férias a gente estava lá. Era um pai normal, que brincava, dava bronca". Na mesma entrevista, Daniel fala da oportunidade de trabalhar com o pai desde os oito anos de idade: "Eu fui *roadie* dele, acompanhei em shows e viagens. Uma coisa que sempre me tocou foi a questão da idoneidade, honestidade, integridade, o jeito como ele lidava com as coisas"[59].

Para não perder a convivência com Amora, com quem não teve a oportunidade de morar na mesma casa, Gonzaguinha topou fazer a direção musical do espetáculo *Elas por ela*, um musical concebido e dirigido pela atriz Marília Pêra[60], irmã de Sandra Pêra e tia de Amora. O espetáculo ficou em cartaz entre os anos de 1989 e 1992. Com apenas sete anos de idade, Amora fez parte do elenco, gravando também os vocais do musical. Dessa época, lembra: "Eu adorava aquilo. Era uma delícia pra nós e durou anos. Tenho uma memória infantil dessa peça e da presença dele, de eu poder estar mais com ele do que eu estava normalmente, mas ao mesmo tempo no trabalho" (Echeverria, 2012, p. 253).

Um dos resultados desse investimento de Gonzaguinha na relação familiar se traduz no bom relacionamento que todos(as) os(as) filhos(as) mantêm entre si, fazendo parcerias musicais, inclusive. Entre os anos de 1996 e 2011, Fernanda Gonzaga (a Nanan, filha do primeiro casamento com Ângela Porto) junto com a irmã do meio Amora Pêra (filha do relacionamento com a ex-Frenética Sandra Pêra) criaram o grupo Chicas. A partir de 2011, Fernanda seguiu carreira solo e Amora permaneceu no Chicas, que conta com mais duas musicistas, Isadora Medella e Paula Leal[61]. Em 2016, na 27ª edição do Prêmio da Música Brasileira,

---

[59] A entrevista citada está disponível na íntegra em: https://atarde.com.br/cultura/filhos-falam-de-gonzaguinha-que-completaria-70-anos-723796.

[60] Para o espetáculo, Gonzaguinha compôs a música "Têmpera", em homenagem a Marília Pêra. No vídeo, a gravação é feita pela própria atriz, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QsTYBKnQD2U.

[61] O grupo composto por mulheres foi criado em 1996 e conta com três CDs autorais.

no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde o homenageado do ano foi o cantor e compositor Gonzaguinha, os(as) filhos(as) cantores(as) se apresentaram juntos com a música "Redescobrir".

O cuidado de Gonzaguinha em procurar que os(as) filhos(as) convivessem com o avô teve efeitos positivos no sentido de um engajamento destes em fomentar e ativar a memória e o legado deixado por Luiz Gonzaga. Em datas marcantes como aniversários de vida e de morte, participam de homenagens e fazem *shows* tanto relacionados à obra do pai Gonzaguinha, quanto do avô Gonzagão, em especial Daniel Gonzaga. Só em 2012, ano do centenário de Luiz Gonzaga, ele participou de mais de 50 *shows* e homenagens por todo o Brasil. Nanan Gonzaga, também em suas redes sociais, está sempre presenteando os fãs da dupla com fotos históricas e narrativas livres sobre o avô e o pai.

FIGURA 50
Da esquerda para a direita, Nanan, Daniel e Amora
Fonte: *Diário de Pernambuco* (2016)[62].

[62] Ver em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/10/disco-da-filha-de-gonzaguinha-com-ineditas-dele-esta-disponivel-de-gra.html.

Gonzaguinha quer manter viva a obra do pai

A vida de Luiz Gonzaga do Nascimento será contada em livro. Esse é um dos desejos de seu pai, que Luiz Gonzaga Júnior pretende realizar logo. Embora emocionado, durante o velório de Gonzagão, o cantor afirmou que não se deveria falar em saudade pois, "apesar de enorme, ela está acima da prática aprendida com Gonzagão. Ele continua dentro de mim e de todos. A obra de papai é seqüenciada pela infinidade de cantores e compositores que estão aí trabalhando a música nordestina. Com a morte de papai ficam o coração, a festa e o sorriso do povo nordestino". Gonzaguinha disse ainda que vinha acompanhando a doença do pai, por isso já estava preparado para sua morte. "Com sua morte, resta dar continuidade aos seus desejos, entre eles a criação do Museu Luiz Gonzaga, no Parque Asa Branca, em Exu. O lugar do museu é onde ele nasceu", ressaltou o artista, acrescentando que também era seu desejo o lançamento de um livro sobre a vida do pai e a gravação de um LP com sua visão sobre a obra de Gonzagão. Gonzaguinha explicou ainda, sobre o percurso feito pelo corpo do pai (Recife, Juazeiro e Exu), "se fosse para estabelecer locais ideais, todos os municípios do sertão mereciam ser percorridos, mas isso não é possível". O que não é impossível é recordar sempre Gonzagão e Gonzaguinha o fez com um dos versos de suas composições que mais o emociona: "Minha vida é andar por este país, para ver se um dia descanso feliz" (da música **Vida de Viajante**).

Para os amigos uma perda irreparável

FAGNER — É uma perda muito grande. Não só do amigo, mas também do grande músico. Um homem que levou a música nordestina ao auge, rompendo com todos os preconceitos. Fica a luta heróica. Um homem que correu este país e se cansou, carregando sua sanfona. Fica a homenagem ao ídolo e ao amigo. Tive a oportunidade de gravar dois discos com ele, que representam muito no meu trabalho. Agora, fica uma pergunta: como vai ficar a memória deste homem? Apesar de tudo, seu trabalho quase não era tocado nas rádios. Agora, com sua morte, é capaz de começarem a executá-lo até nas FMs.

Sivuca — Olha, a perda do Gonzagão foi irreparável acima de tudo. Como colega, me sinto um pouco órfão, como os nordestinos radicados no eixo Rio—São Paulo também. Sua música servia de alento para essas pessoas. Luiz Gonzaga foi o grande responsável pelo movimento da música nordestina no Brasil. Conheci Luiz Gonzaga em 1946 e ele já fazia sucesso. Quando me viu tocando pela primeira vez, mandou um telegrama me convidando para ir à Rádio Nacional (Rio), com um contrato de 3 mil cruzeiros — uma fábula! Mas, infelizmente, não pude aceitar o convite porque já estava comprometido com a Rádio Clube de Recife. Sempre que pôde, ajudou as pessoas. Acima de um músico, foi um grande criador.

Nelson Gonçalves — Deus cometeu uma injustiça! Deus me perdoe se estiver dizendo alguma blasfêmia, mas é o que estou sentindo (desabafou emocionado, pois não sabia o amigo havia falecido). Conheci Luiz Gonzaga em agosto de 1941; éramos calouros e sempre nos demos muito bem. Gonzaga fala muito à nossa alma, nossa juventude, enfim, do Brasil. É uma perda irreparável. Estou me sentindo... Vou rezar agora pela alma dele. Estou consternado, sem palavras, é uma coisa... Deus cometeu uma injustiça! Pessoas como Luiz Gonzaga, Ari Barroso, Manuel Bandeira, Pablo Neruda e tantos outros não deveriam morrer. Eles tinham algo a dar ao povo. Alegravam nosso coração, eram verdadeiros bálsamos. Perdoe-me o desabafo. Ele era uma pessoa de luz.

Fagner gravou com Gonzagão.

Beth Carvalho — Estamos perdendo os grandes. O Gonzagão era um gênio da música. Um dos primeiros a ter a coragem de sair por aí fazendo shows pelo Brasil. Conversávamos muito e, uma vez, ele me disse que, para se apresentar por aquelas cidades do interior do Nordeste, ia a cavalo ou em burrinhos pela estrada na raça. Foi um homem muito tripudiado, numa época. As elites brasileiras o discriminavam. E, nessa mesma época, eu já o entendia com toda sua genialidade, já o amava desde criança. Só bem mais velho teve o seu reconhecimento e isso foi uma grande injustiça. Mas, para o povo, ele sempre foi o máximo. Criou uma escola e teve a coragem de pôr o jibão e roupa de cangaceiro. Gravei músicas dele e em dupla com Melo Teixeira. Luiz Gonzaga era fascinante. Enfim, estamos perdendo os grandes.

SEGUE

9

FIGURA 51
Matéria da *Revista Amiga*, de agosto de 1989, sobre a morte de Luiz Gonzaga
Fonte: *Revista Amiga* (1989)[63].

[63] Disponível *on-line* em: http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/search/label/LUIZ%20GONZAGA.

Como é possível observar na matéria da *Revista Amiga*, após a morte de Luiz Gonzaga, em 02 de agosto de 1989, Gonzaguinha dedicou-se inteiramente à concretização do último sonho do pai: inaugurar o Parque Aza Branca com a abertura para visitação pública do Museu do Gonzagão.

Para realizar esse feito, Gonzaga Jr. tinha apenas quatro meses de prazo, visto que a ideia era inaugurar o museu na data de aniversário do pai, em dezembro. Por inúmeros motivos, esse era um imenso desafio, pois os pertences de Gonzagão reunidos por ele próprio para a composição do museu haviam sido levados para o Rio de Janeiro por Helena. Ao saber que o marido havia decidido assumir publicamente o romance com Edelzuíta e passar os últimos meses de vida com seu outro amor, Helena encontrou uma forma de manifestar sua indignação e levou todos os pertences do marido. Também era necessário levantar recursos e organizar o funcionamento/gestão do espaço depois de inaugurado.

Com Helena não foi difícil: após a aproximação de Gonzaguinha com o velho Lua, a madrasta passou a tratá-lo com muito respeito e admiração. Segundo Echeverria (2012, p. 287): "ao contrário da infância e adolescência de Gonzaguinha, Helena mudou completamente seu comportamento em relação a ele. Parecia adorá-lo e fazer-lhes todas as vontades". Já o segundo desafio era mais espinhoso: conquistar a confiança do povo de Exu, que não via o modo de ser de Gonzaguinha com bons olhos. Além disso, precisava fazer as articulações políticas necessárias para colocar em funcionamento o complexo cultural Aza Branca. Para isso, o herdeiro de Gonzagão contou com a importante ajuda dos parentes de Exu, em especial, do primo Joquinha Gonzaga, sanfoneiro como o tio, parceiro musical e pessoa muito próxima do velho Gonzaga. Foi Joquinha que auxiliou Edelzuíta nos cuidados com Luiz Gonzaga nos últimos dias de vida.

Entre os métodos possíveis para conquistar a confiança dos exuenses, o moleque Gonzaguinha acionou, como sempre, as *estratégias gingadas*. De um lado, convidou o prefeito da cidade para as reuniões com o coletivo que o ajudou a colocar o parque em funcionamento; e, de outro, criou uma liga de futebol (onde reunia outros primos), seu empresário na época (Renato Manoel), que o apoiou nesse empreendimento, e demais

pessoas da cidade[64]. Ainda realizou *shows* beneficentes na região, revertendo os recursos angariados para a Igreja Católica de Exu, importante parceira nessa empreitada. Desse coletivo, fazia parte também outra figura influente, o gerente do Banco do Brasil, que também era presidente da maçonaria de Exu e amigo de Luiz Gonzaga, Paulo Marconi.

Colocada em funcionamento a articulação política local/regional, o último desafio era levantar recursos financeiros para o projeto. Nesse curto espaço de tempo, o *estrategista gingadeiro*, herdeiro do velho Lua, convocou amigos(as) seus e do pai, promoveu *shows* pelo Brasil, removeu céus e terras e, mesmo com dificuldades, conseguiu inaugurar o Museu do Gonzagão com 419 peças, no Parque Aza Branca, no dia 13 de dezembro de 1989; um importante registro audiovisual desse momento está disponível no Instagram de Paulo Vanderley[65]. Apesar de uma filmagem bem curta e com baixa resolução, o vídeo realizado pelo pai de Vanderley é um precioso documento histórico, pois registra o momento exato em que Gonzaguinha, ao lado de Dominguinhos, abre o laço de fita simbolizando a inauguração do museu.

Junto com Elba Ramalho, Fagner, Dominguinhos e Joquinha nas sanfonas, Gonzaga Jr. realizou o *show* de inauguração do museu. No final da apresentação, proferiu as seguintes palavras:

> Inauguramos hoje a primeira parte do Museu Luiz Gonzaga. Amanhã começa o trabalho. Quero agradecer a Isa, Fátima, Piloto, Joquinha, Maria e toda a minha família, à comunidade de Exu, ao prefeito. O trabalho conjunto é o que vamos precisar sempre. A Secretaria de Cultura, Bruno, Fernando. É somente através do trabalho da comunidade que vamos conseguir realizar alguma coisa. Viva Gonzagão, obrigado. Boa noite, saúde. Amanhã estaremos em Juazeiro do Norte.

---

64 São tantas as facetas de Gonzaguinha e de Gonzagão que até o momento não mencionei, por exemplo, que Gonzaguinha era um apaixonado por futebol, sempre gostou de jogar bola, sendo parceiro de Chico Buarque nas "peladas", promovidas por esse artista em seu campo de futebol, no Rio de Janeiro.

65 Ver vídeo disponível em: https://www.instagram.com/p/BtzMWTgg-9V/.

> Apenas estamos começando em Exu (Gonzaguinha *apud* Echeverria, 2012, p. 290).

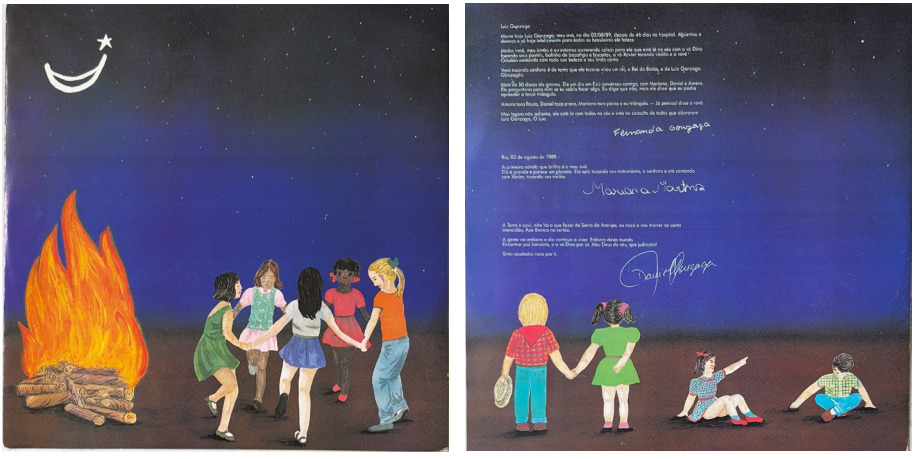
O que Gonzaguinha não sabia é que, para ele, esse começo tão movimentado e cheio de expectativas logo teria um fim: o cantor morreria um ano e meio depois, em abril de 1991.

No ano de 1990, concebe seu último LP lançado em vida, *Luizinho de Gonzagão, Gonzaga, Gonzaguinha*, e, com essa belíssima capa, eterniza publicamente sua linha de chegada, o encontro e devoção ao pai, fruto de uma longa e sofrida busca. Além do museu e do LP, o filho de Gonzagão intencionava também escrever um livro sobre o pai, o que não foi possível.

FIGURA 52
Capa do LP *Luizinho de Gonzagão, Gonzaga, Gonzaguinha*, de 1990
Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (c2017)[66].

[66] Ver em: https://immub.org/album/luizinho-de-gonzagao-gonzaga-gonzaguinha.

O LP, pensado como um produto a ser revertido para o Museu do Gonzagão, é uma grande homenagem ao pai. Além de canções inéditas do próprio Gonzaguinha, clássicos de Gonzagão aparecem como releituras gravadas pelo filho: "Baião", "Respeita Januário", "Olha pro céu", "A vida do viajante" e "Asa branca". Essa última contou com um coral de amigos(as) e admiradores(as) do velho Lula: Beth Carvalho, Fagner, Alcione, Marinês, Joquinha Gonzaga, Hebert Viana etc. Em "Olha pro céu", as três filhas de Gonzaguinha participam da gravação, fazendo um coro infantil. No encarte do LP, Daniel também participa; todos(as) escrevem cartinhas ou recados para o vovô Lua.



FIGURAS 53
Encarte do LP *Luizinho de Gonzagão, Gonzaga, Gonzaguinha*, de 1990
Fonte: foto da autora.

O ponto forte do LP é a canção "Gonzaga"[67], uma ode ao percurso do mestre sanfoneiro. A música, de composição de Gonzaguinha, inicia com um coro de cantadeiras de reza, uma reverência à avó Santana, sendo que a letra é concebida como se Luiz Gonzaga fosse o narrador que conta

[67] A música foi lançada em formato de videoclipe e apresentada no programa *Fantástico* da Rede Globo, em 1990. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=eWDpwZE94Kw.

sua trajetória, pede a benção aos seus pais e fala da alegria que foi cantar para seu povo e voltar ao seu pé-de-serra, o Exu. Vejamos a letra:

Gonzaga

[Coro] 'Meu divino Espírito Santo
Dai-me força e valor
Eu agora só quero amar
A meu Deus Nosso Senhor'

Adeus pai eu vou embora
Vou nas asas da asa branca
Vou levando sua benção
Deixo aqui meu coração

Diz a mãe que vou cantando
O amor a minha terra
É que assim sempre estarei
Aqui no meu Pé de Serra

Vou andar o meu país
Minha voz junto ao meu povo
Viverei assim feliz
E feliz volto de novo

Volto para o meu descanso
Nos seus braços dormirei
Entre flores e alegrias
Novos dias sonharei

Novos dias, benza Deus
Chei's de fé e cantoria
Chei's de festa e trabalho
Che's de paz e harmonia.

FIGURA 54
LP: *Gonzagão & Gonzaguinha, juntos* –1991 – BMG
Fonte: foto da autora.

FIGURA 55
LP: *A viagem de Gonzagão e Gonzaguinha*, de 1994 – EMI
Fonte: foto da autora.

FIGURA 56
Livro: *Gonzaguinha & Gonzagão, uma história brasileira* – 2012, editora Leya
Fonte: *site* Amazon ([2019])[68].

[68] Ver em: https://www.amazon.com.br/Gonzaguinha-Gonzagão-Uma-História-Brasileira/dp/8580445620.

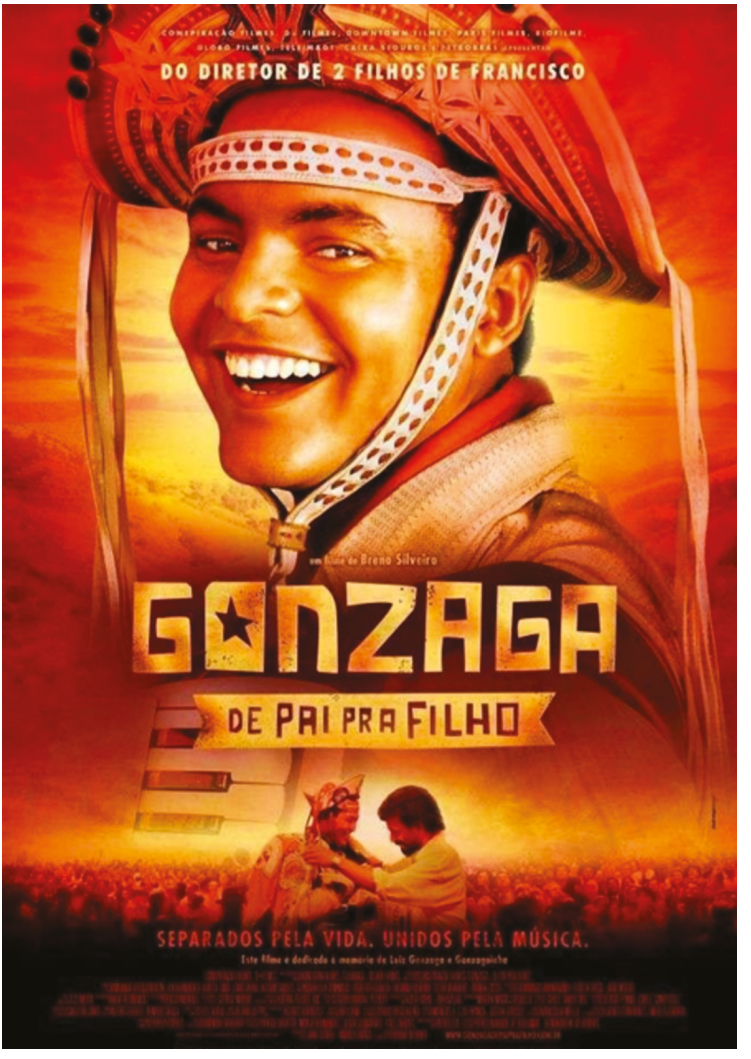


FIGURA 57
Filme: *Gonzaga de pai pra filho*; direção Breno Silveira, 2012
Fonte: *site* Adoro Cinema (2012)[69].

[69] Ver em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202695/.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

UTOPIAS DE UM "BRASIL GONZAGAS"

Tô na estrada, tô sorrindo apaixonado
Pela gente e pelo povo do meu país
Tô feliz pois apesar do sofrimento
Vejo um mundo de alegria bem na raiz (vamos lá!)

Alegria muita fé e esperança
Na aliança pra fazer tudo melhor (e será...)
Felicidade o teu nome é união
E povo unido é beleza mais maior[1].

---

1 Frase da música "Pense n'eu", de Gonzaguinha.

FIGURA 58
Gonzagão e Gonzaguinha na *Série Grandes Nomes* (Rede Globo, 1981)
Fonte: Echeverria (2012).

Das margens de um Brasil instituído pelo Estado, brotou a dinastia Gonzagueana que vem, desde o século XIX, com seu Januário e dona Santana, reinventando brasilidades através de sonoridades dançantes, teimosas ou contestatórias.

Após esse longo passeio pelas trajetórias, métricas e sons produzidos por Luiz Gonzaga e Gonzaguinha no solo Brasil, convido o(a) leitor(a) a arrearmos as malas e contemplarmos uma vez mais essa imagem. A fotografia que agora se apresenta por outro ângulo tem a finalidade de exercitar o desenlace dessa história buliçosa. Mas, como em toda narrativa ou conclusão de pesquisa, fecha-se uma cortina para abrir novos debates, outras perguntas, é sob essa compreensão que finalizo esta história. Entrego como um produto disposto a reelaborações e reencontros com os brasis, que a cada dia nos inquieta com novas nuances e cenários imprevisíveis.

Ofereço a imagem de pai e filho como síntese dos principais enunciados trazidos durante o trabalho e a descrevo por uma perspectiva *transcolonial*, pontuando alguns elementos da história dos Gonzagas e dos brasis, começando pelo fim, que é o *encontro*: no palco do Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, pai e filho apresentam-se juntos, ambos vestindo um figurino discreto que os coloca numa posição de igualdade. Aconchegados por um abraço mútuo, esses homens miram o mesmo caminho, suas expressões faciais demonstram serenidade e satisfação. Em meio a sorrisos e memórias, cantam e dançam: os corpos dançantes e brincantes tentam acertar o passo, seguir juntos no mesmo ritmo, numa mesma pulsação. Depois de muita peleja com o mundo e entre eles, pai e filho se apresentam juntos em horário nobre na mais importante rede de TV brasileira, a Rede Globo, e sim, eles conseguiram "acertar o passo".

A personagem central da *Série Grandes Nomes*, na qual essa cena foi registrada, é o filho, ele mesmo, o moleque do morro que, como a maioria dos(as) meninos(as) pobres das favelas e dos sertões do Brasil, passou a vida em busca do pai. Felizmente, Gonzaguinha o encontrou e se encontrou num sentido amplo e definitivo. A história de buscas e encontros com a existência plena, tanto do pai quanto do filho – brasileiros que traziam na pele e na origem todas as marcas daqueles classificados para

estarem de fora, de baixo ou detrás dos lugares de prestígio definidos pela colonização (Mignolo, 2010) –, difere das histórias da grande maioria dos(as) brasileiros(as) "classificados(as)". Ambos, por vias distintas, conseguem escapar ao destino reservado a pessoas como eles e, entre gingados e conflitos, encontram um jeito de *dizer de si* que é transformado em *dizer de nós*.

Atentos às brechas deixadas pela colonialidade, acionaram tecnologias ancestrais construídas nas culturas diaspóricas que, do navio negreiro ao pau-de-arara, reinventam a vida e transformam dor em potência. Neste livro, esses saberes foram traduzidos pelo conceito de *estratégias gingadas*. Luiz Gonzaga e Gonzaguinha acertam o passo e fazem ecoar ideias e sonoridades de um coletivo subalternizado e, desse modo, confrontam discursos oficiais de brasilidade; "ubuntam" pelas filosofias africanas e indígenas simbolizadas pelos lemas dos movimentos contemporâneos: "nossos passos vêm de longe" ou "vou aprender a ler, pra ensinar meus camaradas". Tornam-se representantes de brasilidades negadas, subjugadas e excluídas de um projeto de nação implementado pelo Estado.

Adentrar a encruzilhada labiríntica que é o Brasil e me deixar guiar pelo fio que tece a memória do filho e do neto de Exu me fez compreender que essa tese foi além da análise da trajetória e obra do pai e do filho, tornou-se mais uma possível interpretação sobre a construção da identidade nacional. Pautada por duas chaves que me foram entregues por outros(as) intérpretes que pensam a identidade brasileira pelo viés da *racialidade* ou da *divisão regional*, chego à afirmação de que não é possível compreender o Brasil hoje sem articular esses dois fundamentos.

As elites construtoras da identidade oficial da nação, durante o século XX, utilizaram, de forma consciente, ora o argumento da *diferença racial* ora o argumento da *diferença regional* para se manterem no centro e garantir privilégios de modo a perpetuarem-se no poder. E assim foi se delineando os tipos e lugares que cada um(a) deveria ocupar nesse paraíso da mestiçagem democrática.

Ao pensar como as brasilidades negadas, aqui representadas pelo Gonzaga pai (símbolo do sertão/Nordeste) e pelo Gonzaga filho (símbolo

do morro/favela), deslocaram fronteiras e adentraram um suposto centro do cenário nacional, chego à conclusão de que os brasis instituintes, das margens, dos sertões e das favelas, são o centro da cultura e da identidade nacional. Que o Brasil oficial instituído pelo Estado e seus aparatos ideológicos, em alguns momentos, tiveram que se render à potência e à argúcia dos brasis "periféricos" e incluir, mesmo que a contragosto, no estandarte da brasilidade, artefatos marginais e mestiços para afirmar a ideia de uma *singularidade brasileira*. Se assim não o fosse, por que então nos tornamos o país do samba, do carnaval, da capoeira, do São João/forró, da feijoada, de Glauber Rocha, do cangaço, do Rei Pelé, de Bacurau?

Com todas as complexidades que essa afirmação possa ter, a opção aqui é a de afirmar o êxito e a agência do povo brasileiro na construção do se convencionou chamar de *brasilidade*, seja pela via dos movimentos civis organizados (MNU, Movimento Indígena – Aliança dos povos das floresta, sindicatos e partidos progressistas etc.), que institucionalmente conseguiram garantir na Constituição de 1988 os direitos fundamentais para os mais pobres; seja pela atuação de agentes e coletivos em movimentos próprios de insubmissão, aqui denominados de *estratégias gingadas* (festas, crenças, brincadeiras, fazeres e saberes da tradição oral), que há mais de 500 anos conseguem sobreviver às violências, aos silenciamentos e aos apagamentos operados pelo Brasil oficial. A narrativa sobre o Brasil cordial vem sendo desafiada, contestada, alterada: não é mais possível estudar a história do Brasil sem incluir essas narrativas não oficiais, sem levar em consideração as brasilidades insubmissas expressas na música e em outras produções culturais do país. Como tão bem pronunciou o rapper Emicida: "Nossos livros de história são os discos".

Sem essas contranarrativas, o racismo e as demais hierarquias coloniais continuariam sendo jogadas para baixo do tapete. Nesse contexto de vozes e temas dissonantes, despontou no século passado o sanfoneiro de Exu, Luiz Gonzaga, que cantou o sertão/Nordeste na capital da modernidade e urbanidade, e anos depois seu filho, Gonzaguinha, pautando a favela, o pobre, o preto, o suor, a mulher e a revolta.

As manifestações artísticas desses sujeitos bem como o movimento do seu (re)encontro são lidos aqui como metáfora para a construção de

um Brasil dialógico, insurgente e entrecruzado, como anúncio de uma necessária utopia para o Brasil em tempos de ódio. Um país cuja alegria é lida neste livro como um patrimônio, mas que nesse momento encontra-se enlutado e segregado em um contexto de acirramentos políticos violentos. Utopias de um Brasil Gonzagas no qual "povo unido é beleza mais maior".

REFERÊNCIAS

40 ANOS do atentado no Riocentro. [*S. l.*: *s. n.*], 29 abr. 2021. 1 vídeo (101 min). Publicado pelo canal Grupo Editorial Record. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P09GRWmzoYw. Acesso em: 8 mar. 2024.

50 ANOS de chão. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA/BMG, 1988. 1 disco. (165 min).

A FESTA. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Victor, 1980. 1 disco (35 min).

A REDENÇÃO de Cam. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, 8 jun. 2020. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam. Acesso em: 8 mar. 2024.

A VIDA do Viajante. Intérprete: Luiz Gonzaga; compositores: Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil. *In*: LUIZ Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas. [*S. l.*]: RCACamden, 1974. (3 min).

A VOLTA da Asa Branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: LUIZ Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas. [*S. l.*]: RCA Victor, 1970. (2 min).

ALBIN, Ricardo Cravo. *Cancioneiro Humberto Teixeira*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006.

ÁLBUM Completo_A Viagem de Gonzagão e Gonzaguinha (Disco 1 e 2)_Gonzagão e Gonzaguinha. [*S. l.*: *s. n.*], 2016. 1 vídeo (90 min). Publicado pelo canal Tony Seixas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qMBPi7_Gz58. Acesso em: 26 mar. 2024.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino, a invenção do falo*. Uma história do Gênero masculino (Nordeste – 1920 – 1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).

ALBUQUERQUE, Wlamira Ribeiro de; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez. *A tradição das tias pretas na Zona Portuária*: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Miguel Vale de. O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso lusófono. *In*: FELDEMAN-BIANCO, Bela; BASTOS, Cristina; ALMEIDA, Miguel Vale de. (org.). *Trânsitos Coloniais*: diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007. p. 23-37.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

ALVES, Elder Patrick Maia. *A sociologia de um gênero*: o baião. Maceió: Edufal, 2012.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera*: la nueva mestiza. Tradução: Elia Cantú. Cidade do México: Programa Universitario de Estudios de Género de La Universidad Autónoma de México, 2015.

ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro não* – música popular cafona e ditadura militar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARAÚJO, Rosângela Costa. Ginga uma epistemologia feminista. *In*: MUNDOS E MULHERES & FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: [*s. n.*], 2017. p. 1-14. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499469814_ARQUIVO_Gingaepistemologiafeminista.pdf. Acesso em: 8 mar. 2024.

ARAÚJO, Rosangela Costa. *Iê, viva meu mestre*: a Capoeira Angola da "escola pastiniana" como *práxis* educativa. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ARMANDINHO e Trio Elétrico Dodô e Osmar. Instrumento bom. [*S. l.*: *s. n.*], 11 dez. 2012. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Bob Chacal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i5iU0Yh7P_c. Acesso em: 26 mar. 2024.

ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ATENTADO do Riocentro, 1981. [*S. l.*: *s. n.*], 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Picilone_. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jxMnpsnd82k. Acesso em: 23 mar. 2024.

ATENTADO no Riocentro. *Memória Globo*, São Paulo, Jornalismo. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/atentado-no-riocentro/. Acesso em: 6 mar. 2024.

AZEVEDO, Célia M. Marinho. *Onda negra medo branco*: o negro no imaginário das elites no século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Coleção Oficinas da História, v. 6).

BAHIANA, Ana Maria. Gonzaguinha termina mais um LP e perde o sono. *Jornal de Ibraim Sued*, Rio de Janeiro, 1° maio 1976.

BAIÃO. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: MEUS sucessos com Humberto Teixeira. [*S. l.*.]: RCA, 1968. (3 min).

BARBOSA, Wilson do Nascimento; SANTOS, Joel Rufino dos. *Atrás do muro da noite*. Dinâmicas das culturas afro-brasileiras. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 1994.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242- 25, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 4 mar. 2024.

BETTO, Frei. "Vamos guardar o pessimismo para tempos melhores". *Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, 20 maio 2019. Disponível em: https://ihu.unisinos.br/categorias/589283-vamos-guardar-o-pessimismo-para-tempos-melhores-entrevista-com-frei-betto. Acesso em: 8 mar. 2024.

BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOMBA no Riocentro implode terror militar. *Memorial da democracia*, [*s. l.*], c2017. Disponível em: http://memorialdademocracia.com.br/card/bomba-no-riocentro-implode-terror-militar#card-228. Acesso em: 28 mar. 2024.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de auto-análise*. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2005b.

BRANT, Ana Clara. Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, viveu em BH; conheça algumas histórias dele pela cidade. *Portal Uai*, [*s. l.*], 21 jan. 2017. Entrevista com Mariana Gonzaga. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/01/21/noticias-musica,220322/luiz-gonzaga-o-rei-do-baiao-viveu-em-bh-conheca-algumas-historias-d.shtml. Acesso em: 28 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Coronavírus Brasil*: Painel Coronavírus. Versão v2.0. Brasília, DF: Ministério da Saúde, [202-]. Disponível em: https://covid.saude.gov.br. Acesso em: 27 mar. 2024.

BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 221-236, maio/ago. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/ybD6Zn3KWKf3kffYcmSPRMh/?lang=pt. Acesso em: 7 mar. 2024.

BRUM, Mário. Breve história das favelas cariocas: das origens aos grandes eventos. *In*: MAIA, Rosemere. *Rio Revisto de suas margens*. Rio de Janeiro: Letras Capital, 2018. p. 108-135.

CAIEIRAS. Reveja a vinheta de 1979 do Fantástico ao som de Gonzagão e Gonzaguinha globo tv. [*S. l.*: *s. n.*], 2014. 1 vídeo (2 min). Pulicado pelo canal Pedro Ortiz Botte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZurmPtN3HUM. Acesso em: 13 set. 2021.

CANAÃ. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Victor, 1968. 1 disco (29 min).

CARDOSO, Tom. *Gonzaguinha da Vida*. São Paulo: Moderna, 2010. (Coleção Grande Discoteca Brasileira, v. 18).

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil, o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (coord.). *Desobediencia epistémica*: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

CENTRO Popular de Cultura – CPC. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, 30 out. 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc. Acesso em: 3 mar. 2024.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

CLARA Nunes e Artistas no Show das bombas em 30 de abril de 1981. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (119 min). Publicado pelo canal Clara Nunes Guerreira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8peS8_EBcyw. Acesso em: 9 mar. 2024.

COM a perna no mundo. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q6kERsHFRd8. Acesso em: 8 mar. 2024.

COMISSÃO da Verdade/RJ revela culpado por ataque terrorista à OAB. [*S. l.*: *s. n.*], 11 set. 2015. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Rede TVT. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xnXxn3sJLmo. Acesso em: 3 mar. 2024.

COMPORTAMENTO geral. [*S. l.*: *s. n.*], 9 maio 2011. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Fernando Garcia Marques. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RLxQ1UyHDD4. Acesso em: 23 mar. 2024.

COMPORTAMENTO geral. Intérprete: Gonzaguinha. [*S. l.*]: ODEON, 1972. 1 disco. (48 min).

CONTEL, Fabio Betioli. As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990). *Terra Brasilis*: Revista da Rede Brasileira de História da Geografia ou Geografia Histórica, [*s. l.*], n. 3, p. 1-20, 2014. Disponível em: https://journals.openedition.org/terrabrasilis/990. Acesso em: 30 mar. 2024.

CONVERSA com Luiz Antônio Simas sobre o bairro do Estácio na Casa Comum. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 11 jul. 2016. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal Casa comum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rg0W27phAas. Acesso em: 8 mar. 2024.

CORAÇÕES Marginais. Intérprete: Gonzaguinha. [Rio de Janeiro]: Warner Music, 1988. 1 disco. (36 min).

COSTA, Jean Carlo de C. *Nação, raça e miscigenação no Brasil moderno*: uma análise hermenêutica dos ensaístas da formação da nacionalidade brasileira, 1888-1928. 2003. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 117-183, 2006.

CRIOLO – Comportamento geral. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2016. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Klaudia Alvarez. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pgcoCrLxFps. Acesso em: 8 mar. 2024.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Cultrix: MEC, 1973.

DA VIDA. Intérprete: Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. *In*: DE VOLTA ao começo. Intérprete: Gonzaguinha. [*S. l.*]: EMI-Odeon, 1980. (4 min). Disponível em: https://www.letras.mus.br/gonzaguinha/1496312/. Acesso em: 7 mar. 2024.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a Rua*: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANADO de Bom. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Camden, 1984. 1 disco (38 min).

DANADO de bom: Lula Meu Filho. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: DANADO de bom. [*S. l.*]: RCACamden, 1984. (3 min).

DE VOLTA ao começo. Intérprete: Gonzaguinha. [*S. l.*]: EMI-Odeon, 1980. 1 disco. (47 min).

DICIONÁRIO Aurélio online. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. Disponível em: https://dicionariodoaurelio.com,. Acesso em: 9 mar. 2024.

DICIONÁRIO Online de Português. [*S. l.*: *s. n.*], [201-]. Disponível em: https://www.dicio.com.br. Acesso em: 24 mar. 2024.

DIREITA explosiva faz ataques em série. *Memorial da democracia*, [*s. l.*], c2017. Disponível em: http://memorialdademocracia.com.br/card/direita-explosiva-faz-ataques-em-serie#card-215. Acesso em: 13 mar. 2024.

DIZ que vai virar. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: CANAÃ. [*S. l.*]: RCAVictor, 1968. (3 min).

DOCUMENTÁRIO Luiz Gonzaga – vida, música e conquistas. [*S. l.*: *s. n.*], 2013. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal TV Assembleia Ceará. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4R5HG-d-uIk. Acesso em: 4 mar. 2024.

DOMINGUINHOS Canta e Conta Gonzaga – Filme. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (77 min). Publicado pelo canal Dominguinhos Canta e Conta Gonzaga. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4. Acesso em: 28 mar. 2024.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante*: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 2012. (Coleção Todos os Cantos).

DURÃES, Nelcira Aparecida. *Histórias ao pé do morro*: um estudo da oralidade e performance dos narradores do Morro Alto, comunidade rural, Bocaiúva – MG. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

DURHAM, Eunice. *A caminho da cidade*: a vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ECHEVERRIA, Regina. "Explode Gonzaguinha". *Revista Veja*, São Paulo, n. 577, p. 132-140, 26 set. 1979.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão*: uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2012.

ELZA Soares. Comportamento Geral (Videoclipe Oficial). Mesquita – Rio de Janeiro: [*s*. *n*.], 2019. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Elza Soares. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ttn6V_r3D9Y. Acesso em: 9 mar. 2024.

ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado. Direção: Sílvio Tendler. [*S*. *l*.: *s*. *n*.], c2006. (100 min).

ERVA rasteira. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: CANAÃ. [*S*. *l*.]: RCAVictor, 1968. (2 min).

ESTRADA de Canindé – Respeita Januário (Ao Vivo – Volta pra Curtir). [*S*. *l*.: *s*. *n*.], 2012. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Músico Eclético. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bjBDWkYw0YE&list=PLNzWZyQn9bCd6QqUIzzoge5bd-fTkPLsC&index=9. Acesso em: 2 mar. 2024.

ETERNO Cantador. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Victor, 1982. 1 disco. (33 min).

EU e meu pai. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Victor, 1979. 1 disco. (37 min).

EVARISTO, Conceição. Avanço dos negros na sociedade vai continuar, diz Conceição Evaristo. [Entrevista cedida a] Eleonora de Lucena, Rodolfo Lucena. *Tutaméia*, [*s*. *l*.], 3 mar. 2020. Disponível em: https://tutameia.jor.br/avanco-dos-negros-na-sociedade-vai-continuar-diz-conceicao-evaristo/. Acesso em: 2 mar. 2024.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra, uma poética de nossa afro-brasilidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

FABATO, Fabio *et al*. *As Titias da Folia*. O brilho maduro de Escolas de Samba de alta idade. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.

FAMÍLIA Gonzaga – Episódio completo. [*S*. *l*.: *s*. *n*.], 2013. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal MilagreStaLuziaSerie. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7oC0t3XJ9Q. Acesso em: 11 mar. 2024.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FEIJÃO maravilha – Abertura remake. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Leonardo Mello de Oliveira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R9BbP48b7eo. Acesso em: 13 mar. 2024.

FERES JÚNIOR, João; DAFLON, Verônica Toste; CAMPOS, Luiz Augusto. Ação afirmativa, raça e racismo: uma análise das ações de inclusão racial nos mandatos de Lula e Dilma. *Revista de Ciências Humanas*, Viçosa, v. 12, n. 2, p. 399-404, jul./dez. 2012.

FERREIRA, José de Jesus. *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, sua vida, seus amigos, suas canções*. São Paulo: Ática, 1986.

FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois*: Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

FESTA. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: CANAÃ. [*S. l.*]: RCAVictor, 1968. (2 min).

FONSECA, Mariana Bracks. *Ginga de Angola*: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora. São Paulo: Brazil Publishing, 2019.

FONTELES, Bené (org.). *O Rei e o Baião*. Brasília, DF: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRENÉTICAS. O preto que satisfaz/Festival RTP 1980. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Leiloca Neves. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j3A-7yLy1d8. Acesso em: 13 set. 2021.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Recife: Ed. Record, 1995.

FREYRE, Gilberto. *O Manifesto Regionalista de 1926*. Fundação Joaquim Nabuco, 1967.

FRÓES, Marcelo. *Texto de apresentação do CD Show 1 de maio, 1981*. [*S. l.*]: Sonora, 2011.

GALVÃO, Walnice N. *O império do Belo Monte*. Vida e morte no sertão de Canudos. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

GERALDINOS e Arquebaldos. Intérprete: Gonzaguinha. *In*: PLANO de voo. [*S. l.*]: EMIOdeon, 1975. (4 min).

GONZAGA, Daniel. Encouraçado – dia 13 de dezembro. Aniversário de Gonzaga e dia do Forró. [*S. l.*], 7 dez. 2020. Facebook: DanielGonzagaOficial. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=704380060210759. Acesso em: 16 mar. 2024.

GONZAGA, de pai pra filho. Direção: Breno Silveira. Rio de Janeiro. Globo Filmes, 2012. (120 min).

GONZAGÃO e Gonzaguinha, a vida do viajante. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Victor, 1981a. 1 discos. (90 min). Disco 1.

GONZAGÃO e Gonzaguinha, a vida do viajante. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Victor, 1981b. 1 disco. (90 min). Disco 2.

GONZAGUINHA – Bilhete Pro Seu Lua Meu Pai. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Antonio Aury de Macêdo Torquato. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A2TOjFIDdj4. Acesso em: 8 mar. 2024.

GONZAGUINHA – Ensaio TV Cultura completo. [*S. l.*: *s. n.*], 2015. 1 vídeo (65 min). Publicado pelo canal Marco Passos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C-u-D5xnmds. Acesso em: 6 mar. 2024.

GONZAGUINHA – Moleque (TV Record 1973). [*S. l.*: *s. n.*], 2009. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal calulinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bqTDiy_Dsls. Acesso em: 15 mar. 2024.

GONZAGUINHA – Tema Joana Em Flôr.wmv. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Tropicália Discos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TRNhCNKYAt0. Acesso em: 3 mar. 2024.

GONZAGUINHA canta a músca "Gonzaga" em homenagem a Luiz Gonzaga. [*S. l.*: *s. n.*], 2009. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Paulo Vanderley Tomaz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eWDpwZE94Kw. Acesso em: 14 mar. 2024.

GONZAGUINHA da Vida. Intérprete: Gonzaguinha. [*S. l.*]: EMI, 1978. 1 disco. (43 min).

GONZAGUINHA é tema de novo documentário do Curta!. *Tela Viva*, [*s. l.*], 16 jan., 2016. Disponível em: https://telaviva.com.br/16/01/2020/gonzaguinha-e-tema-de-novo-documentario-do-curta/. Acesso em: 16 set. 2021.

GONZAGUINHA em família – Daniel Gonzaga, Amora, Fernanda e Mariana. [*S. l.*: *s. n.*], 2016. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Paulo Vanderley Tomaz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CBpzGiGkJn8. Acesso em: 4 mar. 2024.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. Colonialismo Interno (uma redefinição). *In*: BORON, Atilio; JAVIER, Amadeo; GONZÁLEZ, Sabrina. *A teoria marxista hoje*: problemas e perspectivas. Argentina: CLACSO, 2007. p. 431-458. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100715084802/cap19.pdf. Acesso em: 6 mar. 2024.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRÁVIDO. Intérprete: Gonzaguinha. [*S. l.*]: EMI-Odeon, 1984. 1 disco. (40 min).

GROSFOGUEL, Rámon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008.

GRUPO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA. [*S. l.*], [20--]. Disponível em: http://nzinga.org.br/pt-br/grupo_nzinga. Acesso em: 8 mar. 2024.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2003.

HISTÓRIA de Severino Januário. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal Forró da Casa Grande. Disponível em: HISTÓRIA recente – Gonzaguinha. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Bemvindo Siqueira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fNSDFjLEsI8. Acesso em: 2 mar. 2024.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

HOOKS, bell. *Teoria feminista*: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Rio Arte, 2001.

JORGE maravilha fala sobre | Fala sobre Julinho de Adelaide – Chico Buarque. [*S. l.*: *s. n.*], 20 fev. 2008. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Tauil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jY8lvjmexwo. Acesso em: 29 mar. 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*: o município e o regime representativo no Brasil. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEITE, Marcelo Eduardo; VIEIRA, Leylliane Alves. Uma tragédia brasileira, os paus de arara: representações de uma viagem. *Revista Mídia e Cotidiano*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 59-79, mar. 2016. Disponível em: https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9767. Acesso em: 2 mar. 2024.

LOPES, Nei. Um pequeno livro enorme. [*S. l.*: *s. n.*], 2016. 1 resenha. Disponível em: https://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/u127/resenha1livro10.pdf. Acesso em: 8 mar. 2024.

LOPES, Nei. Um pequeno livro enorme. *Pallas Editora*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://www.pallaseditora.com.br/blog/Um_pequeno_livro_enorme/26/. Acesso em: 5 mar. 2024.

LUIZ Gonzaga no arquivo N – GloboNews. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Aline Berto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ly1wqsArdLk. Acesso em: 17 mar. 2024.

LUIZ Gonzaga volta pra curtir. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Victor, 2001. 1 disco. (78 min). Regravação do show ao vivo no *Teatro Tereza Raquel*, Rio de Janeiro, Brazil, 1972.

LUIZ Gonzaga volta pra curtir: ao vivo – Voltar para curtir – gravado ao vivo no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, em 1972. *Immub*, Niterói, 2017. Disponível em: https://immub.org/album/luiz-gonzaga-ao-vivo-volta-pra-curtir. Acesso em: 6 mar. 2024.

LUIZ Gonzaga. *Especial TV Record* (Dominguinhos, Todos no Final) Parte 4. Acervo Pessoal Guadalupe. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Guadalupe Cantora Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PgSAp-dNAJE. Acesso em: 5 mar. 2024.

LUIZ Gonzaga. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: Odeon, 1973. 1 disco (38 min).

LUIZINHO de Gonzagão, Gonzaga, Gonzaguinha. Intérprete: Gonzaguinha. [Rio de Janeiro]: Warner Music, 1990. 1 disco (40 min).

LYRIO, Alexandre. Rei do Baião tocou em 1986 na maior festa do planeta, inspirou os tropicalistas e gravou com a família Macêdo e Luiz Caldas. *Jornal Correio*, Salvador, 24 jun. 2017. Disponível em: https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/video-historico-mostra-gonzagao-no-carnaval-de-salvador-assista/. Acesso em: 25 mar. 2024.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. *Tudo o que a boca come*: a capoeira e suas gingas com a modernidade. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

MAIA, Luiza. Filha de Gonzaguinha lança o primeiro CD solo 'Toda pessoa pode ser invenção'. *Portal Uai*, [*s. l.*], 16 out. 2016. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/10/16/noticias-musica,195560/filha-de-gonzaguinha-lanca-o-primeiro-cd-solo-toda-pessoa-pode-ser-in.shtml. Acesso em: 31 mar. 2024.

MARACATU VENTOS DE OURO. [*S. l.*], [2020]. Perfil no Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/maracatuventosdeouro/about. Acesso em: 27 mar. 2024.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou*: uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARIANA. [*S. l.*: *s. n.*], 2009. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Paulo Vanderley Tomaz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eJSy8V-Bpj4. Acesso em: 14 mar. 2024.

MASSUELA, Amanda. Jésse de Souza: É preciso explicar o brasil desde o ano zero. *Revista Cult*, Salvador, 19 out. 2017. Entrevistas. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/jesse-souza-a-elite-do-atraso/. Acesso em: 26 mar. 2024.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Apagando o Lampião*: vida e morte do Rei do Cangaço. Recife: Global, 2018.

MELO, Maria das Neves Medeiros de; FUSCO, Wilson. Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. *Revista franco-brasilera de geografia*, [*s. l.*], n. 40, 2019. Disponível em: https://journals.openedition.org/confins/19451. Acesso em: 15 mar. 2024.

MEMÓRIA – Fotos de Gonzaguinha em 1966. *Bemvindo Siqueira*, [*s. l.*], 4 jan. 2011. Disponível em: http://blogdobemvindo.blogspot.com/2011/01/memoria-foto-gonzaguinha-1966.html. Acesso em: 26 mar. 2024.

MESTRE João Grande e Mestre João Pequeno. Acervo da capoeira. Washington, D.C.: [*s. n.*], 23 nov. 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Acervo da capoeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uK87KR4s2Hc. Acesso em: 24 mar. 2024.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediencia epistémica*: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Argentina: Ediciones del Signo, 2010. (Colección Razón Política).

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais, projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MILANI, Robledo. Os Gonzagas de Breno Silveira. *Papo de Cinema*, [*s. l.*], c2017. Disponível em: https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/os-gonzagas-de-breno-silveira/#:~:text=O%20que%20conta%20Gonzaga%3A%20De,relevantes%20dentro%20do%20cen%C3%A1rio%20nacional.. Acesso em: 23 mar. 2024.

MOLEQUE. *In*: DICIO: Dicionário Online de Português. São Paulo: 7Graus, [c2009]. Disponível em: https://www.dicio.com.br/moleque/. Acesso em: 4 mar. 2024.

MOLEQUE. Intérprete: Gonzaguinha. [*S. l.*]: EMI-Odeon, 1977. 1 disco. (47 min).

MOREIRA, Antônio Carlos. *História do Café no Brasil*. São Paulo: Panorama Rural. Magma Ed. Cultural, 2007.

MOREIRA, Gislene. *Sertões contemporâneos*: rupturas e continuidades no semiárido. Salvador: Edufba: EdUNEB, 2018.

MOURA, Hélio Augusto de. As variações migratórias no Nordeste: 1940/1970. *Revista Econômica do Nordeste*, Fortaleza, n. 4, p. 20-97, 1972.

MOURA, Milton. Identidades. *In*: RUBIM, Antônio Albino Canelas. (org.). *Cultura e atualidade*. Salvador: Edufba, 2005. p. 77-91.

MPF divulga gravações dos depoimentos que ajudaram a reabrir caso do atentado ao Riocentro. [*S. l.*: *s. n.*], 18 fev. 2014. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0rH1IiARcUc. Acesso em: 9 mar. 2024.

NÃO vendo nem troco. [*S. l.*: *s. n.*], 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Paulo Vanderley Tomaz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kq-q6_1wjBI. Acesso em: 5 mar. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2010.

NASCIMENTO, Ricardo César Carvalho. Dialética da ginga: performances dos corpos subalternos em movimentos. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 45-59, ago./dez. 2019. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/58395. Acesso em: 19 mar. 2024.

NETO, Abílio. Luiz Gonzaga é cem: homenagem de Gilberto Gil. *Overmundo*, [Rio de Janeiro], 2012. Disponível em: http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-de-gilberto-gil. Acesso em: 24 mar. 2024.

NUNCA pare de sonhar. Intérprete: Gonzaguinha. *In*: GRÁVIDO. [*S. l.*.]: EMIOdeon, 1984. (3 min).

O CANTO jovem de Luiz Gonzaga. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Victor, 1971. 1 disco (34 min).

O HOMEM da Terra. Intérprete: Luiz Gonzaga. [Manhattan]: RCA Vitor, 1980. 1 disco. (36 min).

O HOMEM que engarrafava nuvens (2008). [*S. l.*: *s. n.*], 2014. 1 vídeo (107 min). Publicado pelo canal Caio Nunes da Cruz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OLLcf8UTnPo. Acesso em: 22 mar. 2024.

O RESFOLEGO do rei. [*S. l.*: *s. n.*], 2017. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal Duca Docs. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AVZnZRI9q_0. Acesso em: 23 mar. 2024.

OIA eu aqui de novo. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Victor, 1967. 1 disco. (30 min).

OLIVEIRA, Antônio José de. Processo de "invisibilidade" dos índios kariri nos sertões dos cariris novos na segunda metade do século XIX. *Clio*: Revista de Pesquisa Histórica, Recife, v. 34, n. 2, p. 270-289, 2016. Disponível em: http://adelco.org.br/wp-content/uploads/2018/06/Processo-de-invisibilidade-dos-indios-Kariri-nos-sertoes-dos-Cariris-Novos-na-segunda-metade-do-Seculo-XIX.-OLIVEIRA-Antonio-Jose-de..pdf. Acesso em: 16 mar. 2024.

OLIVEIRA, Cleber Rodrigo Braga de. *Fantasmografias*: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião*: Sudene, Nordeste, planejamento e conflitos de classes. São Paulo: Boitempo, 2008.

OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga*: o matuto que conquistou o mundo. Recife: Ed. Universitária, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OS SETE Gonzagas. Rádio Tupi/Tamoio – 1952. [*S. l.*: *s. n.*], 2014. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Fidellis. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tipgtNXzB9A. Acesso em: 6 mar. 2024.

PACHECO, Lílian. *Pedagogia Griô, a reinvenção da roda da vida,* Lençóis: Ministério da Cultura, 2006.

PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em noite de festa*: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). 2009. Tese (Doutorado em História Social) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PAIXÃO e guerra no sertão de Canudos. [*S. l.*: *s. n.*], 2015. 1 vídeo (78 min). Publicado pelo canal Videoteca Virtual Gregório Bezerra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4rnFi9auXYE. Acesso em: 8 mar. 2024.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados*: sambas e bambas no Estado Novo. São Paulo: Intermeios, 2016.

PARA todos. Intérprete: Chico Buarque. *In*: PARATODOS. New York: RCA Records, 1993, RCA.

PAU de arara. [*S. l.*: *s. n.*], 16 mar. 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Gilberto Gil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d92WmGK6Oaw. Acesso em: 5 mar. 2024.

PAU de arara. [*S. l.*: *s. n.*], 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Melhores músicas Gonzaga Music Enterteinmant. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I8q3XYxTtCw. Acesso em: 14 mar. 2024.

PEDAÇOS que contam 1 história, pedaços que fogem do assunto. *Daniel Gonzaga*, [*s. l.*], 2011. Disponível em: https://www.danielgonzaga.com.br/discografia/pedacos-q-contam-1-historia-pedacos-q-fogem-do-assunto/. Acesso em: mar. 2024.

PENSE N'Eu ft. Gonzaguinha. [*S. l.*: *s. n.*], 2015. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal luizgonzagaVEVO. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q9n7oz0-yW0. Acesso em: 4 mar. 2024.

POBREZA por pobreza. Intérprete: Luiz Gonzaga. *In*: CANAÃ. [*S. l.*.]: RCAVictor, 1968. (2 min).

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaios de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PRADO, Paulo (org.). *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PROJETO de anistia blinda torturador. *Memorial da democracia*, [*s. l.*], c2017. Disponível em: http://memorialdademocracia.com.br/card/projeto-de-anistia-blinda-torturador#card-201. Acesso em: 9 mar. 2024.

QUADRILHAS e marchinhas juninas. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Camden, 1995. 1 disco. (30 min).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. *In*: SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDERM, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/14118. Acesso em: 7 mar. 2024.

RAMALHO, Elba Braga. *A síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMOS, Gislene. Filhos falam de Gonzaguinha, que completaria 70 anos. *A Tarde*, Salvador, 22 set. 2015. Disponível em: https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1713906-filhos-falam-de-gonzaguinha-que-completaria-70-anos-premium. Acesso em: 7 mar. 2024.

RAUL Seixas – White Wings (Asa Branca). [*S. l.*: *s. n.*], 26 jun. 2008. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Outras Coisas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mbt8FZhnQgE. Acesso em: 13 set. 2021.

RAUL Seixas –Blue Moon Of Kentucky / Asa Branca. [*S. l.*: *s. n.*], 2010. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Reginaldo Gomes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qITXk19U5Bk. Acesso em: 13 set. 2021.

RIBEIRO, Belisa. *Bomba no Riocentro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982. (Coleção Edições do Pasquim, v. 112).

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido de Brasil. São Paulo: Global, 2018.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, DF: Companhia Editora Nacional, 1982.

ROMANI, Danielle. Biografia: Luiz Gonzaga segundo Sinval. *Revista Continente*, Santo Amaro, RE, 1 dez. 2012. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/144/biografia--luiz-gonzaga--segundo-sinval. Acesso em: 12 mar. 2024.

ROMANI, Danielle. Biografia: Luiz Gonzaga segundo Sinval. *Revista Continente*, n. 144, dez. 2012. Disponível em: https://revistacont*In*ente.com.br/edicoes/144/biografia--luiz-gonzaga--segundo-s*In*val. Acesso em: 25 abr. 2024.

ROMERO, Sílvio. A Imigração e o Futuro do Povo Brasileiro (1890). Republ. *In*: ROMERO, Sílvio. *Ensaios de Sociologia e de Literatura*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. p. 217-228.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju. Ed. UFS, 2001. Tomo 1.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*: vida e andanças de Luiz Gonzaga – Rei do Baião. 5. ed. Brasília, DF: Thesaurus, 1978.

SANDRONI, Carlos. MPB, um pouco de história. *Revista Cult*, Salvador, 2006. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/mpb-um-pouco-de-historia/. Acesso em: 27 mar. 2024.

SANFONEIRO Macho. Intérprete: Luiz Gonzaga. [*S. l.*]: RCA Candem, 1985. 1 disco. (38 min).

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto*: o sucesso das estrelas – intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: Edufba, 2009.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos, modos e significações*. Brasília, DF: Associação de Ciências Saberes e Etnodesenvolvimento AYÓ, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAYAD, Abdelmalek. O retorno: elemento constitutivo da condição do migrante. *Revista do Centro de Estudos da Migração*, São Paulo, v. 13, jan. 2000. Número especial.

SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas instituições e questões raciais no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, p. 77-101, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEN, Amartya. *Identidade e violência*: a ilusão do destino. Lisboa: Tinta-da-China, 2007.

SÉTIMO Céu. Série Amor, nº 144, jul. 1982. *Revista Amiga & Novelas*, [*s. l.*], 10 set. 2015. Disponível em: http://revistaamiganovelas.blogspot.com/search/label/LUIZ%20GONZAGA%20JR. Acesso em: 3 mar. 2024.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de música brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 2.

SEYFERTH, Giralda. A antropologia e a tese do branqueamento da raça no Brasil: a tese de João Baptista Lacerda. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. 30, p. 81-98, 1985.

SHOW 1º de Maio (1981). [*S. l.*]: Selo Discobertas, 2011. 1 disco (64 min).

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado*: a música popular brasileira sob censura (1937-1945 e 1969-1978). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SKIDMORE, Thomas Elliot. *Preto no Branco*. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOM Livre Exportação. *Memória da Globo*, São Paulo, c2000. Disponível em: https://memoriaglobo.globo.com/?s=som+livre+exportacao. Acesso em: 8 mar. 2024.

SOUZA, Tárik de. O consagrado Gonzaguinha de volta ao começo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, maio 1980.

TORRES, Antônio. *Essa Terra*. 3. ed. Rio de Janeiro: edições BestBolso, 2014.

TRECHO "Brasil Especial – Luiz Gonzaga (Globo 1976)". [*S. l.*:*s. n.*], 2024. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal PlayFredBR. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=av0m8EMnq-g. Acesso em: 9 jun. 2024.

TREZE de dezembro. [*S. l.*: *s. n.*], 13 dez. 2016. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Choro e Poesia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vx4atXpJjC0. Acesso em: 25 mar. 2024.

TREZE de dezembro. [*S. l.*: *s. n.*], 17 dez. 2014. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Lucy Alves. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2RcB1V-CSF0. Acesso em: 5 mar. 2024.

TRIBUTO a Marília Pêra – Têmpera. [*S. l.*: *s. n.*], 2011. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Antonio Damasio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QsTYBKnQD2U. Acesso em: 12 mar. 2024.

TUDO que a boca come – Reflexões para a chamada da mulher de mulher VI. [*S. l.*: *s. n.*], 2016. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Jon Mangaba. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TLLx_ksD0t4. Acesso em: mar. 2024.

VAINER, Carlos. *Estado e Migrações no Brasil*: *anotações* para uma história das políticas migratórias. Travessia. São Paulo, vol. XIII, no 36, p. 15-32, 2000.

VALDINA, Makota. Os terreiros e as imagens. *In*: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema*: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: Edufba, 2020. p. 105-110.

VANDERLEY, Paulo. *Luiz Gonzaga 110 anos do Nascimento*. Recife: Viu Cine, 2022.

VANDERLEY, Paulo. *Tive a felicidade de presenciar um dos fatos mais marcantes da cultura brasileira*. [*S. l.*], 12 fev. 2019. Instagram: @paulovanderley_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BtzMWTgg-9V/. Acesso em: 28 mar. 2024.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *Ser-Tão Baiano*: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. Salvador: Edufba, 2011.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. Entre a norma e a rebeldia: rastros de feminismos no sertão baiano. *Sæculum* – Revista de História, João Pessoa, v. 24, n. 41, p. 204-216, 2019.

VEIGA, Ana Maria. Uma virada epistêmica feminista (negra): conceitos e debates. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. 1-32, jan./abr. 2020.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Ed. Abril, 1981. (Coleção Literatura Comentada).

VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ: Zahar, 2004.

VIANNA, Oliveira. *Evolução do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1982.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA, Airton. *Você conhece esse moleque de cara Gonzaga?*. Boa Vista: DLM, 2001. v. 1.

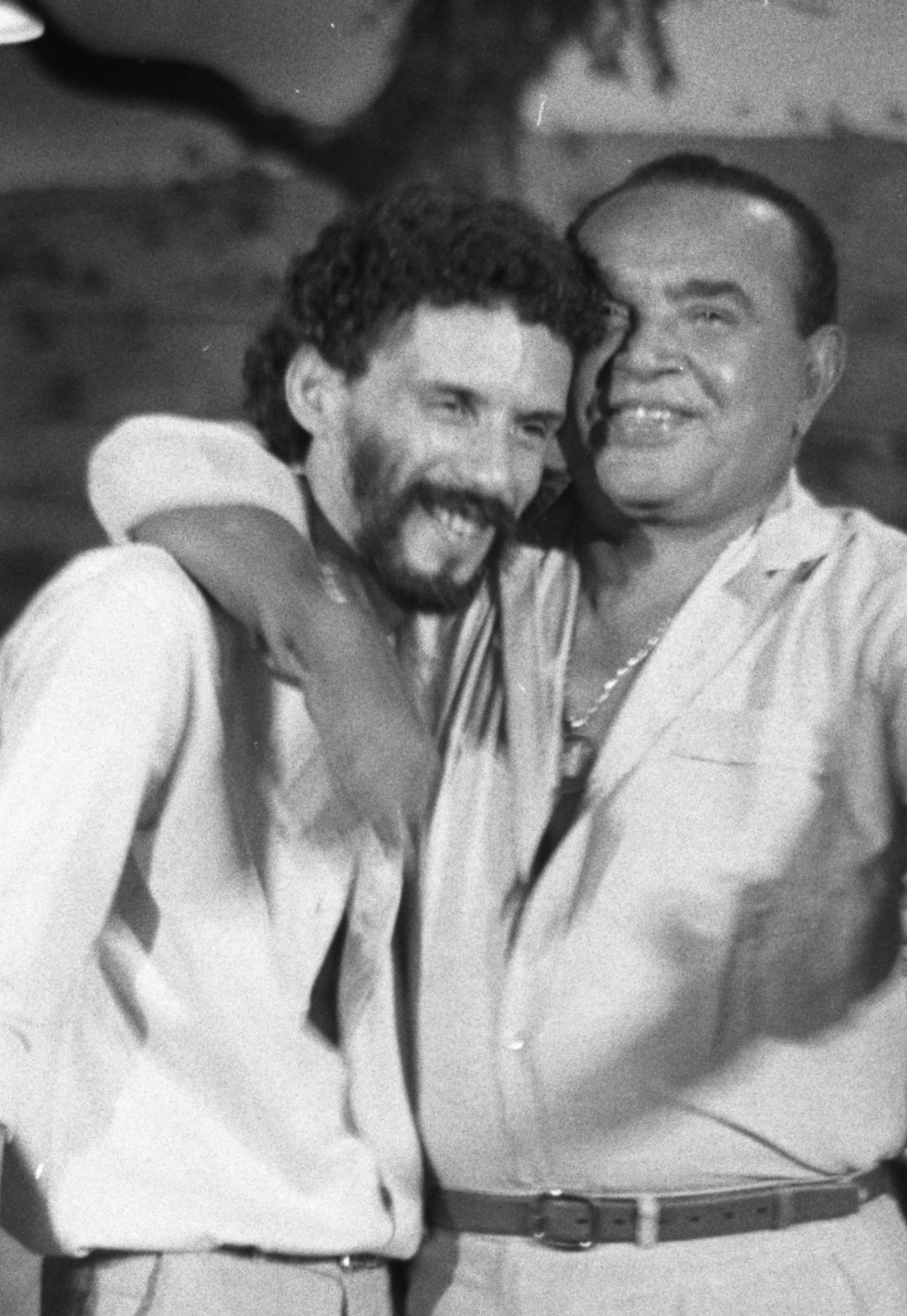
VIEIRA, Jonas; KHOURY, Simon. *Gonzagão e Gonzaginha*: encontros e desencontros. Rio de Janeiro: Viaman, 2012.

VIEIRA, Sulamita. *O Sertão em Movimento, a dinâmica da produção cultural*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Ed., 2012.

VIEZZER, Moema; GRONDIN, Marcelo. *Abya Yala*: genocídio, resistência e sobrevivência dos povos originários das Américas. Rio de Janeiro: Bambual Ed., 2021.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.



Formato: 15,5 x 22,5 cm
Fontes: Tiempos | Crimson Pro
Miolo: Papel Off-Set 90 g/m²
Capa: Cartão Supremo 300 g/m²
Impressão: Gráfica Halley
Tiragem: 500 exemplares

CLÁUDIA PEREIRA VASCONCELOS

Nascida no sertão da Bahia, é professora e artista com pesquisas no campo das artes, identidades, sertão, música, arte indígena e arte negra. Doutora em Estudos de Cultura pela Universidade de Lisboa (ULisboa) em regime de cotutela com a Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Cultura e Sociedade, especialista em Arte Educação e licenciada em História, é autora do livro *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana* (2011). Atuou em projetos de arte e cultura no terceiro setor e na gestão pública. Atualmente, é professora de História na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), em Jacobina, onde vive com seu filho Pedro e coordena o projeto “Arribar o céu: artes, saberes e histórias dos sertões indígenas e afro-brasileiros”.

O livro que você tem em mãos é mais do que um estudo acadêmico. É, na realidade, uma travessia pelo Brasil de seu Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, conduzida pela sensibilidade e o rigor da pesquisadora Cláudia Vasconcelos. Mas não se engane: aqui não há apenas pesquisa e análise, há sentimento, há vida. Este livro não se limita a contar a história de dois grandes nomes da nossa música, ele nos convida a entender o Brasil por meio deles – suas identidades, contradições e resistências.

Gonzagão abriu caminhos com sua sanfona e voz potente, levando o Nordeste e o sertão para o coração do Brasil, fazendo com que sua cultura ecoasse por todo o país. Gonzaguinha, com sua poesia afiada, trouxe o morro, a favela, e fez dessas raízes um questionamento constante sobre o Brasil e seu povo. A autora nos mostra que esses brasis, que muitos insistem em enxergar como distantes e até opostos, na verdade, se misturam, se reconhecem e se complementam, e é isso que torna esta obra tão necessária, pois nos ajuda a ver Gonzagão e Gonzaguinha não apenas como ícones, mas como cabras arretados que fazem da arte um grito de transformação cultural e seguem ecoando com força no presente.

PAULO VANDERLEY

ISBN 978-65-5630-821-0
9 786556 308210

fapesb
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO